دراسات في مسرح السيد حافظ

البنية الدرامية في مسرح الطفل
مسرحية الأميرة حب الرمان وخيزران
للسيد حافظ

إعداد

زوليخة بساعد   هاجر عبدي

رئيس اللجنة

د. بوزيد رحمون

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة - الجزائر
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

٢٠١٧ - ٢٠١٨

مقدمة

مقدمة:

المسرح أبو الفنون نظرا لما يحويه هذا الفن من قيم فنية وعلمية تجعلنا نطلق عليه هذا الاسم أبو الفنون- فهو يحتوي على جميع الفنون لأنه فن راقي بما يحويه ويعبر عنه، يساعد على التربية والوعي وتطوير ذات الطفل، مما يؤدي إلى إحداث ميكانيزمات تربط بين المسرح والمدرسة وبين الطفل والمسرح ثم بين الطفل والمجتمع ، وإذا نجحت هذه العلاقات سادت الغاية المرجوة من الفن المسرحي، كما أن المدرسة مؤسسة تربوية محورها الأساسي الطفل ، تسعى دوما لإيجاد الحلول المناسبة، وتوفير كل ما يخدم الأسرة التربوية، وخاصة الطفل والوصول به إلى أحسن الدرجات سواء العلمية و الاجتماعية، وتسهم في بنائه باعتباره رجل الغد، كما أن المراحل التعليمية التي يمر بها الطفل من طور إلى طور مرحلة حساسة يؤثر ويتأثر.

لذا يجب الاهتمام الطفل أكثر وعلى مستوى جميع الأصعدة العلمية والنفسية والاجتماعية والتربوية والترفيهية، مما يجعله قادرا على أن يعطي وأن يسهم مستقبلا، أما الوسيلة والأداة المستعملة في كل ما سبق ذكره هو الفن المسرحي

الذي يعد فعلا أبو الفنون يسهم في التربية والتعليم والترفيه أكثر من بقية الفنون باعتباره فنا وأدبا قيما ودعامة أساسية يحقق الكثير من الغايات التربوية باعتبارها من غايات المناهج التربوية، لذا ينبغي حضور وتواجد هذا الفن في مختلف المؤسسات التربوية، لما له من علاقة وطيدة في إصلاح النظام التربوي وبناء هذه الثلاثية التي تجمع بين المدرسة الطفل والمجتمع.

فالمسرح فن مميز عن بقية الفنون، لتفرده بمعالجة قضايا المجتمع وفي مختلف المجالات، لذا نجده يرتبط ارتباطا وثيقا بالحياة الإنسانية من خلال مختلف الانتاجات المسرحية، فهو فن جماعي تتكامل فيه مختلف العناصر المكونة للمسرحية من ممثلين ومؤلفين ومنتجين، "فقد اهتم كبار أعلام المسرح الكلاسيكي في فرنسا بالمسرح المدرسي حتى أن رجال الكنيسة الذين أعلنوا رفضهم للمسرح وشنوا عليه حربا شعواء وجدوا في ممارسة هذا الفن في الحقل التربوي فائدة ومتعة حتى أن جون جاك روسو قد رفض تعليم الأطفال بواسطة الكتب، كونه يفضل أن تعلمه الطبيعة بواسطة اللعب والحركة والحواس والمشاركة.

انطلاقا من هذه الفكرة وغيرها ارتأينا ان نطرق عنوانا يصب

في هذا الموضوع فاخترنا كاتبا مصريا صدر له العديد من المؤلفات في مختلف الأجناس الأدبية إنه السيد حافظ. كما اخترنا من مدوناته العديدة مسرحية الأميرة حب الرمان وخيزران . فكان العنوان على الشكل التالي: **البنية الدرامية في مسرح الطفل مسرحية الأميرة حب الرمان وخيزران للسيد حافظ** ويمكن طرح الإشكالية على النحو التالي:

- **كيف وظف السيد حافظ بنيته الدرامية في هذه المسرحية؟ وما أبعاد هذا التوظيف؟**
- **كيف كانت الشخصيات في مسرحية الأميرة حب الرمان وخيزران؟**
- **كيف كان الحدث الدرامى في المسرحية؟**
- **كيف وظف الكاتب بنية الزمان والمكان في هذه المسرحية؟**

وللإجابة عن هذه الإشكالية ومن أجل إخراج هذا البحث إلى النور ارتأينا أن تكون خطة البحث كالتالي:

مقدمة ذكرنا فيها أسباب اختيار الموضوع وإشكاليته وكذا المنهج المتبع في الدراسة.

ثم أفردنا مدخلا حول مسرح الطفل ، حددنا فيه مصطلحات البحث ثم انتقلنا إلى الفصل الأول الذي كان مزيجا بين الدراسة النظرية والدراسة التطبيقية والتحليل المنهجي الذي عنوناه بـ: بنية الشخصية والحدث في المسرحية

انتقلنا إلى الفصل الثاني الذي كان أيضا مزيجا بين الدراسة النظرية والدراسة التطبيقية والتحليل المنهجي والذي عنوناه بـ : بنية الزمان والمكان في المسرحية

وانهينا البحث بخاتمة جعلناها مجموعة من النتائج التي توصلنا إليها في مختلف أرجاء هذا البحث.

واعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي الأقرب إلى دراسة مثل هذه العناوين، كما تتقاطع إجراءات مختلف المناهج التحليلية من منهج بنيوي وأسلوبي ونفسي حسب طبيعة المادة المعروضة للتحليل.

ولقد اعتمدنا على مجموعة لا بأس بها من المراجع التي كانت كافية نوعا ما من أجل إنجاز هذا البحث نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

كتاب أدب الأطفال في العالم المعاصر، لاسماعيل عبد الفتاح.

و كتاب الدراما والمسرح في تعليم الطفل، منهج وتطبيق، لحنان عبد الحميد العناني. و كتاب من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، الربيعي بن سلامة

كما اعترضنا مجموعة من الصعوبات تتعلق بصعوبة المدونة من جهة وكذا ضيق الوقت الذي كان مانعا من أجل إخراج هذا البحث في أبهى حلته. ويطرح البحث آفاقا أخرى من أجل

دراسة المكونات الجمالية في المسرح والتي يجب أن تجزأ كل مكون على حد كي تفرد له دراسة شافية ووافية.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف: الأستاذ محمد زهار على ما بذله من جهد في سبيل إخراج هذا البحث إلى النور .

ونتقدم أيضا بالشكر الجزيل إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لتجشمهم عناء قراءة ومناقشة هذه المذكرة ، والشكر مرفوع أيضا إلى جميع أساتذتنا الأعزاء.

مدخل
حول مسرح الطفل

١ - مسرح الطفل "المصطلح والمفهوم"

المسرح من أهم الأجناس الأدبية التي تحدث تواصلا مع الآخرين، وبالنظر في هذا الجنس الأدبي نجد أنه فن مركب من شقين: مسرح طفل، فبعيدا عن مصطلح الطفولة التي تعبر عن المرحلة العمرية للطفل، يمكن القول بأن كلمة مسرح ومسرحية أيضا شيئين مختلفين ذلك أن المسرح شيء والمسرحية شيء آخر، لذلك تجدر الإشارة إلى الفرق بينهما حتى نستطيع التطبيق على النموذج المسرحي الذي اخترناه.

أ- المسرح

لغة: اسم مذكر من مادة "س" ر "ح" والتي جاءت منها لفظة مسرح وجمعه مسارح، ويقال مسرح الجريمة ؛ أي مكان حدوثها ، وهنا المسرح يعني المبنى الذي تعرض فيه المسرحيات، ويتسع لأكثر من ألف مشاهد، ويقال أنه منصة التمثيل التي يقف عليها الممثلون(١).

وقد وردت مادة سرح في القرآن الكريم في عدة مواضع في

---

(١) معجم المعاني الجامع معجم عربي عربي، معنى كلمة مسرح، الموقع الإلكتروني:
%D8 %85 /%D9 /com/ar/dict/ar-ar http: //www. almaany %D8%B1%D8%AD %B3

قوله تعالى: وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ » (سورة النحل الآية)٦ وقوله تعالى: « فَتَعَالَيْنَ أُمَتِّعْكُنَّ وَأُسَرِّحْكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا » (سورة الأحزاب ٢٨).

ولو تتبعنا اللفظة في لسان العرب لابن منظور لوجدنا أنها تعني المكان أيضا، فقد جاء في حديث أم زرع: قالت له «إبل قليلات المسارح، وهو جمع مسرح، وهو الوضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي، قيل تصفية بكثرة الإطعام وسقي الألبان، أي إبله على كثره لا تغيب عن الحي، ولا تسرح في المراعي البعيدة»[١].. ولعل كل هذه المعاني تبتعد عن المعنى الذي يتعلق بالمسرح عدا المعنى الذي ورد في معجم المعاني، وهذا ما يفسح لنا المجال للحديث عنه في الاصطلاح.

اصطلاحا:

المسرح في الاصطلاح هو المكان الذي تعرض فيه المسرحية ويقال "خشبة المسرح أو قاعة أو شارع ويحدث أن يحضر جمع من الناس؛ أي حتى يكتمل المفهوم الاصطلاحي للمسرح لابد أن يكون هناك نص قصصي يرتكز على الحوار، تجري

---

(١)ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (د.ط) ١٩٨١ ، ج ٣ ، باب ،السين مادة سرح، ص ١٩٨٤.

أحداثه على خشبة المسرح، وجمهور متفرج وممثلون يقومون بأدوارهم التي ينص عليها النص المسرحي، ولعل الحديث عن المسرح يفرض علينا الحديث عن المسرحية التي دونها لا يمكن أن يكتمل الفن المسرحي.

ب- المسرحية

يمكن تعريفها بأنها «فن من الفنون الأدبية التي عرفها الأدب العربي في العصر الحديث (..) وهي الصورة اللغوية التي تأخذ شكلها النهائي حين تؤدى على خشبة المسرح لكي يتلقاها الجمهور، سواء أكان هذا الجمهور من الصغار أم الكبار»(١)، وتعرّفها حنان عبد الحميد بأنها : «عبارة عن نموذج أدبي وشكل فني يتطلب لكي يحدث تأثيرا حقيقيا كاملا، إشراك عدد من العناصر الأدبية من أهمها: الحبكة، والبناء الدرامي، الحركة والصراع، الشخصيات والحوار مع عدد من العناصر غير الأدبية، ومنها: الملابس، الإضاءة، الموسيقى، (...) والمسرحية عملية ديناميكية تتميز بالتفاعل والحركة والصراع، إذ ينمو شيئا فشيئا حتى يصل إلى الذروة، ثم

---

(١) اسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر، رؤية نقدية تحليلية مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص٦٤.

ينحصر بعد ذلك وينتهي بسقوط الشخصية الرئيسة أو بحل المشكلة[١]... « وهناك من يعرفها بأنها رواية تمثيلية تجري أحداثها على المسرح والمسرحية، أو الدراما تعد من الفنون القديمة التي عرفها الإنسان في عصور سابقة، تقوم على الحدث أو الفعل وركيزتها الحوار[٢]، وعليه يمكن أن نستنتج بأن المسرح شيء، والمسرحية شيء آخر ، ولكنهما مكملان لبعضهما البعض ؛ فالأول هو المكان الذي تعرض فيه المسرحية أو الخشبة التي يقف عليها الممثلون لعرض المسرحية على جمهور كبارا كانوا أو صغار أما الثاني؛ أي المسرحية فنعني بها النص المسرحي القابل لأن يمثل[٣] ويمكن الإشارة هنا إلى أن المسرحية عمل أدبي يمكن قراءته أيضا دون أن يمثل؛ أي كنص أدبي.

وعليه يمكن أن نخلص إلى أن المسرحية تعبير حي يرتقي بالطفل من خلال العرض الذي يجسده مجموعة من الممثلين

---

(١) حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، منهج وتطبيق، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٩٩٧م، ص٩٦.

(٢) محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية والشعرية، نوميديا ، قسنطينة "د. ط" ٢٠٠٧م، ص ١١.

(٣) خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ - تنظير - تحليل ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، "د. ط"، ١٩٩٧م، ص ٣.

على خشبة المسرح؛ وهنا لابد من الإشارة إلى أن المسرحية كجنس أدبي خرجت من عباءة القصة؛ فهي تحمل داخل جعبتها مادة حكائية، ما يجعل الطفل يتشبث بها أكثر؛ بالإضافة لما تضفيه من متعة وترفيه لدى الطفل؛ وكأن الطفل أمام جنسين أدبيين - قصة تعرض على خشبة المسرح - ؛ فالطفل أكثر ولاء، وميلا، وتجاوبا ، هذا الفن ... (بل إنه أكثر انجذابا وانبهارا به(١)؛ لأنه يحمل بين ثناياه قصة مع كتبت لتخاطبه، وبما أن الطفل يميل إلى الحكي منذ الصغر فإنه سيتفاعل مع هذا الفن القصصي التمثيلي الذي يخاطب عقله مع مراعاة قدراته النفسية، والعقلية، والثقافية، والاجتماعية من خلال مشاهد الحركة، والصوت، وما يضفيه الممثلون إليه من انفعالات ولمسات فنية مع الأضواء والديكورات ، كل ذلك يجعل القصة المكتوبة تنبض بالحيوية وسط أجواء من الفن الجميل(٢)، وعليه فإن المسرح يجمع بين الأدب والفن.

---

(١) جان جافنا، مقدمة كتاب جمال الطبيعة تأليف مجموعة حماية البيئة، ترجمة: أشرف نادي أحمد، إعداد ألفت الزمر، المركز القومي لثقافة الطفل، القاهرة، ١٩٩٩، ص٨

(٢) م، م، نعمة حمد، وسائط أدب الأطفال، (مستل)، مجلة آداب الفراهيدي، العدد ١١ حزيران ٢٠١٢م، ص. ٢٨٧.

ج - مسرح الطفل "Child Theatre" وأهميته في العملية التعليمة

تختلف التعريفات باختلاف الرؤى بين النقاد والباحثين، ومن بين التعاريف نجد ما جاء في قاموس "أكسفورد" بأن مسرح الطفل هو «عروض الممثلين المحترفين أو الهواة للصغار، سواء أكانت في المسارح، أم في صالات معدة لذلك، ويؤكد صراحة على أنه يشتمل على النشاط المسرحي، أو الاستخدام الحديث للدراما كأداة تعليمية، فيما يمكن أن نسميه بالمسرح التربوي»(١)

أما في معجم المصطلحات الدرامية) فالمسرح هو المكان المهيأً مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت لمشاهدين من الأطفال، وقد يكون اللاعبون كلهم من الأطفال أو الراشدين أو خليط من كليهما معا، وعلى هذا فالمعول الأساسي في التخصص هو جمهور النظارة من الأطفال الذين أنتجت لأجلهم العملية المسرحية»(٢)، ولو توقفنا هنا قليلا لوجدنا بأن المفهوم الأول يرتكز على عنصرين وهما العرض

---

(١) الربيعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، دار مداد الجزائر ، ٢٠٠٩م، ص ١١٩.

(٢) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، اقلاهرة، د. ط ، د. ت" نقلا عن حمدي الجابري، مسرح الطفل في الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م، ص ١٠.

والجمهور، في حين أن الثاني يضيف المكان، ويشترط أن يكون مخصصا للأطفال.

وبالعودة إلى المعاجم الخاصة بالمسرح كالمعجم المسرحي نجد بأن مصطلح مسرح الطفل «تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور الأطفال واليافعين، ويقدمه ممثلون من الأطفال أو الكبار، وتتراوح غايتها بين الامتاع والتعليم، كما يمكن أن تشمل التسمية عروض الدمى التي توجه للأطفال، ويمكن أن يأخذ مسرح الأطفال شكل العرض المسرحي المتكامل الذي يقدم في صالات مسرحية، أو في أماكن تواجد الأطفال: مثل الحدائق والمدارس»(١)، ولعل هذا الأخير من أكثر: التعريفات الجامعة لمسرح الطفل ذلك أنه لا يفرض مكانا خاصا، ولا نوعا ، ولا شكلا أو مضمونا خاصين، بالإضافة إلى أنه يفتح آفاقا لمسرح الطفل بتحديد فروعه وخصائصه، فالعروض المقدمة قد تخصص للأطفال، والكبار معا، والتمثيل قد يكون من طرف الكبار أو الصغار، أو كليهما معا،(٢) وعليه

---

(١) ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٧م، ص٤١.

(٢) عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر عز الدين جلاوجي أنموذجا ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف الدكتور عبد السلام ضيف ٢٠١١م، ٢٠١٢م، ص٣٩.

يمكن القول بأن مسرح الطفل هو العمل الأدبي الذي يعرض على خشبة المسرح شرط أن يكون جمهوره الأطفال؛ فهو «المكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية كتبت، وأخرجت خصيصا لمشاهدين من الأطفال، ويتميز بشروطه الفنية الدقيقة تماما كمسرح الكبار، إن لم يكن أشد صعوبة، وأكثر إلحاحا على الجانب الفني بدءا من تأليف النص، وانتهاء بالمشرف على فتح ، وغلق الستارة، حيث يحتاج - مسرح الطفل لكل كاتب موهوب مبدع مثقف، دارس لعناصر المسرحية ومقوماتها، وبخصائص الأطفال، وأسلوبهم، ومراحل حياتهم، كما يحتاج إلى مخرج متمكن مبدع»[(١)] ؛ أي أن كاتب مسرح الطفل لابد أن يلم بجميع العناصر الفنية والتثقيفية، والتي تخلق حركية، ومتعة للطفل.

وهنا يمكن أن نفهم بأن مسرح الطفل يشكل إحدى الوسائل التعليمية التي تدخل في نطاق التربية الجمالية والتربية الخلقية، فضلا عن مساهمته في التنمية العقلية إلى جانب اهتمامه بالتعليم الفني للنشأ ، منذ مراحل تكوينهم الأولى،

---

(١) العرجون البتول، مسرح الطفل ، فتنة التماهي" الأنا" الطفولي مع الدور البطولي، مرجع إلكتروني ، ص ١.

داخل وخارج المدرسة»[١]

وإذا توقفنا قليلا عند هذه المفاهيم، لوجدنا العديد من التصورات التي تتدرج داخل الإطار العام لمسرح الطفل، فمنهم من يقول بأنه «المسرح الذي يخدم الأطفال سواء أقام به الكبار أم الصغار ما دام الهدف هو إسعاد الطفل، والترفيه عنه، وإثارة معارفه ووجدانه وحسه الحركي»[٢] ، ومنهم من يربطه بمسألة تطوير مستوى الطفل المعرفي فيقول بأنه: يؤدي إلى تطوير دافعية الطفل نحو التعليم بوصفه نشاطا ذاتيا يقوم به الطفل، والطالب لينمي من خلاله الأحاسيس الايجابية، ويدركها بطريقة سليمة، ولعله يثير أحاسيس كثيرة عنده كالإعجاب، والخوف، والشفقة، وتغذية مخزونه اللغوي، ومشاركته في صنع الحدث والتخلص من بعض الأمراض النفسية ... الخ[٣]، ومنهم من يعتبره «وسيطا آخر من وسائط نقل الثقافة والأدب الموجه إلى الأطفال، وهو مثله مثل

---

(١) مجموعة مؤلفين، مسرح الطفل، الهيئة المصرية العام للكتاب، القاهرة، " د. ذ سنة ١٤٠٦هـ ، ١٩٨٦م، ص٣٨.

(٢) د. مالك إبراهيم الأحمد، نحو مشروع مجلة رائدة للطفل، كتاب الأمة، ١٩٩٧م، ص٤.

(٣) موسى كولدبرع ، مسرح الأطفال ومنهج ، ترجمة صفاء روحاني سوريا، دمشق، ١٩٩٠م، ص١٨.

الوسائط الأخرى لأدب الأطفال يحرك مشاعر الطفل وذهنه، وعقله، ويغذي الأطفال فنيا، وأدبيا، ووجدانيا، والأطفال باعتبارهم -جمهورا – يشكلون بعدا أساسيا من أبعاد العمل الدرامي "المسرحي" الذي يستند إلى الممثل، والمخرج»[1]، ولا غرو إن قلنا أن الطفل من أهم المعالم الأخلاقية مسرح بل أقواها على حد قول "مارك توين الذي وصفه بأنه «أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب، اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في المنزل بطريقة مملة بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماس...)، فالكتب الخاصة بالأطفال لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة؛ ويعني هنا الطفل – ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال، فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تمضي إلى غايتها »[2]، وإذا تأملنا قليلا هذا التصور لوجدنا بأن توين الطفل الأقدربين الأشكال والأجناس الأدبية الأخرى، ذلك أنه يلقن الطفل

---

(١) طارق جمال الدين عطية ومحمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، ٢٠٠٢م. ص ٦٥.

(٢) ينظر فوزي عيسى، أدب الأطفال، الشعر -مسرح الأطفال القصة - منشأة المعارف الاسكندرية، مصر، د. ط، ١٩٩٨م، ص ٨٩.

يعتبر مسرح جميع المبادئ والأخلاق إضافة إلى المعرفة التي يرتكز عليها، وهذا ما اتفق عليه جمع من الباحثين حيث اعتبروه -مسرح الطفل «خير معلم اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن عن طريق الكتب المدرسية بشكل ممل، مرهق، بل بالحركة التي تشاهد فتبعث الحماس، وتصل إلى أفئدة الأطفال»(١)، وهنا تظهر أهمية المسرح من خلال التأثير الفعلي الذي يظهر على الأطفال، ليس على مستوى المضمون فقط، بل حتى على المستوى الخارجي أيضا؛ فالأطفال «يبدون ردود أفعال شديدة حيال الأعمال الدرامية التي يشاهدونها، وكثيرا ما يستغرقون في الضحك أو يجهشون بالبكاء أثناء العرض، والسبب هو الطابع الاندماجي للأطفال، ولذلك أيضا فإن عوالم الإيهام المسرحي هي التي تجعل الطفل يتفاعل مع المسرحية ويعمل خياله ويندمج معها»(٢)، وعليه يكون المسرح النموذج الحي الذي يلائم الأطفال في تقديم المفاهيم المجردة في صورة حسية؛ لأن

---

(١) حمدي . جابر، مسرح الطفل، دراسة في مسرح السيد حافظ، د. ط، د. ت، ص ٣.

(٢) دكتور إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر، رؤية نقدية تحليلية ، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط١، القاهرة في ٢٠٠٠م، ص٦٤.

تفكير الأطفال يغلب عليه الجانب الحسي الذي يعتمد على الأشياء المحسوسة؛ لأن المسرح يضع أمام الأطفال الوقائع والأشخاص، والأقطار بشكل مجسد ملموس، ومرئي، ومحسوس، مما يسهل إدراكهم للأشياء، وفهم الأمور المعقدة، وهو بذلك يفوق الوسائط الأخرى التي تعتمد على حاسة، أو حاستين فقط، في حين المسرح يعتمد على كل الحواس[1]، ويجدر الإشارة هنا إلى أن المسرح . حسب هذه المفاهيم يتسع لأكثر من رؤية، الأمر الذي جعل الأدباء يصنفونه حسب المزايا التي يتسم بها، ذلك أن المسرحية الواحدة قد يكون غرضها التسلية والترفيه، وإدخال السعادة إلى قلوب الأطفال؛ فتكون فكاهية، وهناك أنواع تكون هادفة غرضها تثقيف الطفل، فمن المعروف أن «مسرح الطفل من الأدوات والوسائل الفنية الدرامية الممتعة والمثيرة في مجال ترسيخ المضامين الإنسانية في وجدان الأطفال وفكرهم منذ مرحلة مبكرة في حياتهم»[2] ونتيجة لتعدد زوايا المسرح

---

(١) ينظر : دكتور إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر، المرجع السابق، ص٦٤.

(٢) محمد مبارك الصوري، مسرح الطفل وأثره في تكوين القيم والاتجاهات، ط١، مجلس النشر العلمي، بجامعة الكويت، حوليات كلية الآداب، الحولية ١٨، ١٤١٧هـ ١٤١٨هـ ١٩٩٧م، ١٩٩٨م" ص ٦٠.

يجدر بنا التعرض لأنواع الفن المسرحي، ولكن قبل الحديث عن التقسيمات الخاصة به، يمكن أن نوجز كل ما قيل فيما يلي:

الطفل لون من ألوان أدب الطفل مخصص للأطفال يمتاز بالحركة، وما يقوم مسرح به الممثلون من حركات فوق خشبة المسرح، وغالبا ما يميل الأطفال إلى هذا الفن لما فيه من بعد إنساني، ويرتكز هذا الفن على الشعر أو النثر كما يستند إلى الحوار بين الشخصيات، وهو المسرح الذي يخدم الطفولة "سواء أقام به الكبار أم الصغار مادام الهدف هو إمتاع الطفل، والترفيه عنه، وإثارة معارفه، ووجدانه، وحسه الحركي، أو تشخيص الطفل لأدوار تمثيلية، ولعبية، ومواقف درامية للتواصل مع الكبار، أو الصغار"[١] ومن ثمة يكون مسرح الطفل مختلطا بين الكبار، والصغار، ويعني هذا أن «الكبار يؤلفون ويخرجون للصغار ماداموا يمتلكون مهارات التنشيط، والإخراج وتقنيات إدارة الخشبة، أما الصغار فيمثلون، ويعبرون باللغة، والحركة، ويجسدون الشخصيات بطريقة

---

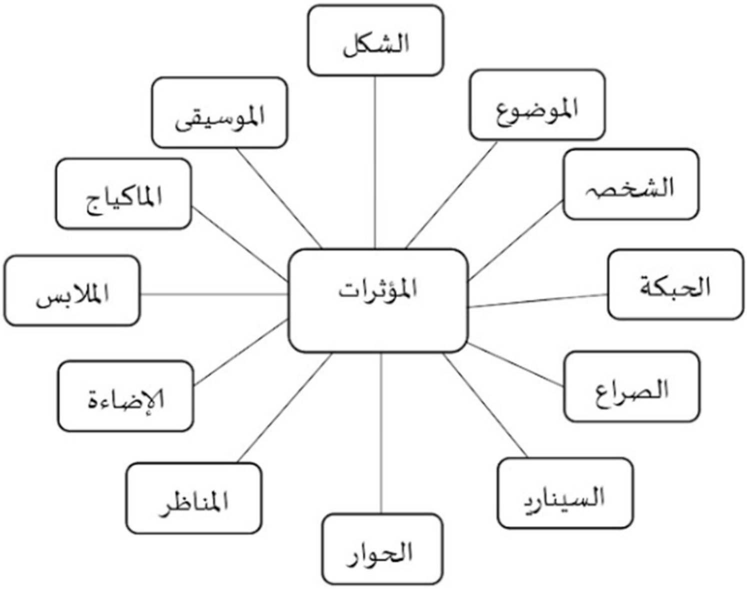
(١) ينظر : الدكتور جميل حمداوي، تاريخ مسرح الطفل في العالم، مقال كتب في نيسان سنة ٢٠٠٧م، ينظر الموقع الإلكتروني : ١٢٥٠٨٩
http://kenanaonline. com/users/Arabmedia/posts

مباشرة، أو غير مباشرة اعتماد على الأقنعة، ومن هنا يمكن القول بأن مسرح الصغار هو مسرح للطفل مادام الكبار يقومون بعملية التأطير ، وهو مسرح يقوم به الطفل تمثيلا، وإخراجا، وتأليفا وهكذا، فمسرح الطفل يعتمد على التقليد المحاكاتي، والإبداع الإنتاجي»(١) وهو أيضا المسرح الذي يخرجه الكبار، ويقوم بتمثيله الكبار ؛ أي أنه لا ينحصر في الطفل فقط بل يتراوح بين الطفل والأديب، والممثلين سواء أكانوا صغارا أم كبار.وبذلك تكون هناك شراكة بين الطّفل، والكاتب، والممثلين. وبناء على كل ما قيل يمكن أن نستنتج بأن مسرح الطفل يرتكز على العديد من العناصر لعل أبرزها المؤثرات الصوتية والبصرية ؛ أي تلك العناصر التي تجذب انتباه الطفل، وتجعله يتشبث بهذا الجنس الأدبي أكثر من غيره، ويمكن تجسيد هذه العناصر في وهكذا، فمسرح الطفل يعتمد على التقليد المحاكاتي، والإبداع الإنتاجي»(٢) وهو أيضا المسرح الذي يخرجه الكبار، ويقوم بتمثيله الكبار ؛ أي أنه لا

(١) جميل حمداوي، تاريخ مسرح الطفل في العالم، الموقع نفسه http://: kenanaonline.Com/users/Arabmedia/posts125089

(٢) نقلا عن أماني البساط مسرح الطفل ، ملخص باوربونت.

ينحصر في الطفل فقط بل يتراوح بين الطفل والأديب، والممثلين سواء أكانوا صغارا أم كبار.وبذلك تكون هناك شراكة بين الطّفل، والكاتب، والممثلين. وبناء على كل ما قيل يمكن أن نستنتج بأن مسرح الطفل يرتكز على العديد من العناصر لعل أبرزها المؤثرات الصوتية والبصرية ؛ أي تلك العناصر التي تجذب انتباه الطفل، وتجعله يتشبث بهذا الجنس الأدبي أكثر من غيره، ويمكن تجسيد هذه العناصر في المخطط التالي:



وبهذا نصل إلى أن مسرح الطفل يضم داخله نفس عناصر القصة، بالإضافة إلى كل الملابسات التي تتعلق بالسياق الخارجي للمسرح، وعلى رأس ذلك التمثيل، وهو الذي يضمر داخله جميع العناصر السابقة الذكر ؛ حيث ينقل لنا الممثلون «صورة حية لشخصية من فيكون الشخصيات بالصوت التعبيري، والحركة الجسمية بما يوافق تلك الشخصية»(١) بذلك التمثيل الركيزة الأساسية التي تلخص لنا كل عناصر مسرح الطفل، فهو وسيلة هامة لتشويق الطفل، وتدريبه على الأداء بما يعود عليه بفائدة عظيمة؛ أي أن التمثيل ذو فوائد عدة تمنح الطفل حافزا قويا على العناية، وحسن الإعداد، وتحمل مشقات الحياة، وتصويغها بطريقة ممتعة(٢)، وإضافة إلى كل العناصر السابقة هناك من يضيف البيئة الزمانية سواء المتعلقة بالنص المسرحي أم بالمكان الذي يتم عرض المسرحية فيه (المسرح)؛ كأن تكون هناك أحداث تجري في

(١) أبو الحسن سلام مسرح الطفل : " النظرية، مصادرا لثقافة فنون العرض"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط١، ٢٠٠٤، ص١٨.
(٢) د. محمد عبد الهادي، أ. كعب حاتم ، مسرح الطفل في الجزائر بين الراهن والمأمون، بحث مشترك، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة ، العدد ٥، مارس ٢٠٠٩، ص٦.

زمن معين ماض، أو حاضر، أو مستقبل، لتكون بذلك محدودة الزمان ؛ فالزمان هنا هو زمان العرض الذي تعرض أثناءه المسرحية، لا زمن كتابة القصة، وقد تم إضافة عنصر آخر للعناصر السابقة وهو البيئة المكانية[١]. من هنا حق لنا القول بأن مسرح الطفل يعتبر أداة فعالة في تشكيل شخصية الطفل، ذلك أنه يمنحه المساحة الكافية للتأثير من خلال التمثيل والتأثر من خلال تقبل أفعال الشخصيات الأخرى.

ولعل كل هذا يجعلنا ندرك أهمية مسرح الطفل، ذلك أنه يشكل منظومة من الدعامات التي تساهم في بناء الطفل ثقافيا وتربويا ونفسيا، وتعتبر هذه الميزات- الثلاث لأخيرة – من ضمن الأساسيات التي تصنع هوية الطفل؛ فهوية أي "نظام تربوي هي هوية المجتمع، والثقافة التي تقوم الثقافة بتمثلها والحفاظ عليها"[٢] هي ثقافة المجتمع التي يتم نقل ثوابتها إلى الأجيال الأخرى المتعاقبة.

٢- أثر مسرح الطفل في العملية التعليمية:

لقد أكَّد كلمن علماء النفس، والمهتمين بأدب الطفل، على أن

---

(١) إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر، مرجع سابق، ص٦٦.
(٢) المرجع نفسه، ص ٦٦.

الطفل من أهم مسرح الأجناس الأدبية الفعالة التي تؤثر في الطفل، وتجذبه في ذات الوقت؛ فهو«فن مركب يحتوي على عناصر فنية عديدة من القصة أو الحدوتة والتمثيل والديكور، والملابس، والموسيقى، والأغاني وغيرها من العناصر التي تجذب الطفل من ناحية، وتنمي قدراته العقلية والوجدانية من ناحية أخرى »(١)؛ أي أن الفن المسرحي الخاص بالطفل كوكتيل من الأجناس، فالقصة الطفلية جنس أدبي مستقل عن الأغاني الطفلية، وعن الشعر، وعن الحكايات الشعبية وغيرها ... الخ، وقد يحدث أن تجتمع كل هذه الأجناس في جنس أدبي واحد وهو مسرح الطفل؛ أي أنه يمثل الأرضية المثلى التي يبني عليها الأديب القيم والأفكار، والمعارف، التيتنمّي عقل الطفل. وقد حظي هذا الجنس منذ نشأته باهتمام الأدباء؛ ذلك أنه لا يشبه في تفاصيله مسرح الكبار ، فمسرح الطفل ينطوي على عوامل عدة يتوجب أن تؤخذ بالحسبان، تجعله متباينا عن عملية إدارة الانتاج في المسرح المخصص للكبار، ويتضح هذا الأمر ملاحظة بمجرد مسرح الطفل، ومتابعة

---

(١) د. عزة حسن محمد الملط مسرح الطفل والتربية البيئية، ورقة نقدية مقدمة لمؤتمر التعليم النوعي ودوره في التنمية البشرية في عصر العولمة ، جامعة المنصورة ١٢- ١٣- أبريل ٢٠٠٦م، ص ٥٤.

عروضه التي تمتلئ بالمتطلبات، والتي تفرضها الضرورات الجمالية، والتزيينية للطفل، فضلا عن المقومات الفكرية والتعليمية التي تصل لمدركات الطفل حسب النوعية المعيارية لعمره، واهتماماته التي تختلف من سن إلى آخر)[١]؛ أي إن المسرح يؤدي دورا مرموقا في مجال توجيه الأطفال وإنماء مداركهم، ويدرب الأطفال على الحياة، حيث يحقق تدريبا إيجابيا مفعما بالعظة، والأحكام الأخلاقية، وهو أيضا مدرسة الفصاحة، والانفعال المضبوط»[٢]، فالمسرح ليس أدبا فحسب، بل تصاحبه مؤثرات صوتية تشمل الموسيقى والتصوير؛ أي إنه باقة تحوي داخلها كل معالم الجمال والثقافة.

ومن هنا أصبح المسرح يحتل مساحة مهمة في حياة الطفل؛ ذلك أن مهمته لا تنحصر في التسلية، والترفيه فقط بقدر ما يسعى الأديب من خلاله إلى ترقية الطفل وإرشاده، باعتباره مكملا لبناء الطفولة الصحيحة، وفاعلا في تنمية الأطفال

(١) نوفل عبد الجبار علد الكريم ، مفهوم الإنتاج في مسرح الطفل، مجلة الأكاديمي، مرجع إلكتروني، ص ١٠٥.
(٢) أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٧، العدد الأول، الثاني، ٢٠١١ ، ص٨٩، ٩٠.

عقليا، وعاطفيا، وجماليا، ولغويا، وثقافيا، وتعليميا فضلا عن أنه يشكل ثقافته حين يتلقى القيم، والأفكار بلغة محببة، وبأسلوب سهل وسلسل[١]؛ فالطفل يتفاعل مع الشخصيات المسرحية التي تكون قريبة منه، فإن كانت شخصيات إيجابية فإنه يتقمص الشخصية التي يشاهدها ويتأثر بها، بل قد يصل به الأمر إلى تقليد ومحاكاة حركات، وأفعال ليس من يشاهدهم على المسرح فقط، بل من يعايشهم في البيت كالآباء والأمهات، والإخوة، وفي المدرسة من معلمين وأساتذة، وعليه تعتبر الأسرة هي المسرح الأول الذي يتأثر به الطفل ويتفاعل معه، والمدرسة المسرح الأكبر الذي يلقنه الثقافة والمعرفة، ولعل هذا الأمر يوقعنا في بعض الاختلافات التي تتعلق بأنواع المسرح، الأمر الذي يستدعي الفصل بين نوع وآخر[٢].

<u>٣- أنواع مسرح الطفل:</u>

بالعودة إلى أنواع المسرح سنجد العديد من التقسيمات التي تهدف إلى تأكيد هوية الطفل بالمعارف، والثقافات المختلفة،

---

(١) عرجون الباتول، مسرح الطفل وفتنة تماهي "الأنا" الطفولي مع الدور البطولي، مرجع الكتروني، ص١.

(٢) المرجع نفسه، ص٥.

وقد تعددت التقسيمات، وتنوعت ، وكل وضع تقسيمات وفقا لتصوراته، فمنهم من قسم مسرح الطفل حسب الشكل، ومنهم من اعتمد على المضمون في تقسيماته، ولعل تعرضنا لأنواع المسرح سيسهل علينا النوع الذي سنتكئ عليه في الجانب التطبيقي، ذلك أننا نجد العديد من الانقسامات التي تدعي انتماءها إلى مسرح الطفل، وذلك راجع إلى "أن المهتمين بالمسرح ينظرون إليه من زوايا متكاملة هي: الشكل، المضمون، المشاركين فيه، التقنيات، والهيئة التي تتبناه"(١)؛ فمن حيث الشكل نجد العديد من الأنواع التي تنتمي لمسرح الطفل كمسرح العرائس والمسرح البشري، مسرح الدمىوغيرها، ومن حيث المضمون هناك أشكال مسرحية أخرى كالمسرح الاجتماعي والتربوي، والتثقيفي، والتعليمي، والتهذيبي... الخ، وهناك من يقسم المسرح وفقا لتصورات أخرى كالمسرح الشعري، والمسرح النثري:

---

(١) أحلام أميرة بوحجر ، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث والمعاصر في الجزائر، إشراف د. عز الدين المخزومي، كلية الآداب اللغات والفنون، جامعة وهران، السانيا، السنة الجامعية ٢٠٠٦م، ٢٠٠٧، ص ١١.

أ- المسرح الشعري:

وهو المسرح الذي يغرف فيه الكاتب من القوالب الشعرية، ذلك أن «كتابة مسرحيات شعرية للأطفال تعد من أكثر ألوان الكتابة الإبداعية صعوبة؛ لما تتطلبه من عناصر درامية وفنية؛ فالشاعر مطالب بكتابة مضمون هادف في إطار إيقاعي حواري مكثف بعيدا عن الغنائية أو الإطالة، ولعل صعوبة الكتابة وفق هذه المعايير الفنية هي التي صرفت كثيرا من الشعراء عن خوض هذا المضمار، حتى إن شوقي الذي أسس المسرحية الشعرية في الأدب العربي لم يكتب مسرحا شعريا للأطفال، بالرغم من دعوته للاهتمام بأدب الأطفال واسهامه بما كتبه من شعر لهم(١)؛ وعليه يعتبر هذا النوع من المسارح أكثر صعوبة لما يتسم به من دقة، قياسا بالأنواع الأخرى. أما فيما يخص :

ب- المسرح النثري:

فهو المسرح الذي يطغى فيه الجانب القصصي النثري على الجانب الإيقاعي الشعري، ولا ضرر إن تداخلت هذه الأنواع

---

(١) د. أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل مجلة جامعة دمشق، كلية التربية ، المجلد ٢٧، العدد الأول، الثاني ، ٢٠١١م، ص ١٠٠ ١٠١

فيما بينها لتنتج نوعا يثري الطفل، ويدهشه، ويدخل الفرح، والسرور إلى قلبه، فضلا عن أن الشعر يرتكز على الجانب الإيقاعي فإن الميزة الغنائية ستلازم هذا المسرح، فيصبح هذا النوع خالٍ من الإطار القصصي الروتيني الجاف الذي قد يمل منه الطفل، وعليه المسرح الناجح هو المسرح الذي يستطيع الكاتب أن يبرع من خلاله في تناول جميع العناصر الفنية التي تثري الطفل معرفيا، وتدخل لقلبه المتعة، والفرح، وهذا ما يظهر في كلا النوعين، ولعل هذه الأنواع تندرج تحتها تقسيمات أخرى كأن تكون المسرحية:

- تثقيفية: فتدور حول موضوعات ثقافية تزود الطّفل بمعلومات عامة، تاريخية، وجغرافية، وبعض المخترعات التي تخص العالم والأدباء وغير ذلك.
- أو اجتماعية : فتدور حول المشكلات الاجتماعية التي تخص الطفل، فيتم إبرازها، ومعالجة نقاطها، وإيجاد الحلول المناسبة لها(١) أو تكون :

---

(١) محمد صالح السنتي، في أدب الأطفال، أسسه وتطوره وفنونه، وقضاياه ونماذج منه، دار النشر الأندلس، للنشر والتوزيع، حائل، السعودية، ط١، ٢٠٠٣م، نقلا عن د. كافيت الله همداني، أدب الأطفال " دراسة فنية"، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان العدد السابع عشر، ٢٠١٠م، ص١٣.

- **تعليمية:** فيتم من خلالها معالجة بعض «الدروس التعليمية في فرع من فروع المعرفة المختلفة، مثل اللغة التاريخ، العلوم، وغيرها لتسهيل اكتساب المعلومات، والمناهج الدراسية بالنسبة للأطفال، وهناك اتجاهات حديثة في مسرحة المناهج بصفتها وسيلة من وسائل التعليم والتعلم الفعال»(١).

وإذا توقفنا عند هذه الأنواع لوجدنا أنها في حد ذاتها تتفرع إلى فروع أخرى، وهذا ما أقر به جميل حمداوي في دراسته المعنونة بـ تاريخ مسرح الطفل في العالم حيث تطرق إلى أنواع مسرح الطفل وقسمها إلى تقسيمات أخرى فجاءت كالآتي:

- **المسرح التلقائي أو الفطري :** وهو مسرح يخلق مع الطفل بالغريزة الفطرية، يستند فيه إلى الارتجال، والتمثيل اللعبي، والتعبير الحر التلقائي " مثل لعبة العريس والعروسة".

---

(١) محمد صالح السنتي، في أدب الأطفال، أسسه وتطوره وفنونه، وقضاياه ونماذج منه، دار النشر الأندلس، للنشر والتوزيع، حائل، السعودية، ط١، ٢٠٠٣م، نقلا عن د. كافيت الله همداني، أدب الأطفال " دراسة فنية"، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد السابع عشر ، ٢٠١٠م ، ص ١٣. – ١٤. مرجع سابق.

- **المسرح التعليمي**: وهو المسرح الذي ينجزه التلميذ تحت إشراف المربى أو المنشط أو المدرس أو الأستاذ وبوجود نصوص معدة سلفا ضمن المقرارات الدراسية(١)، ولعل هذا النوع تتفرع عنه أنوع أخرى مثل: المسرح المدرسي المسرح الجامعي، مسرح العرائس، مسرح خيال الظل المسرح الإذاعي... الخ.

وعليه يمكن أن نخلص إلى أن مسرح الطفل أنواع، وكل نوع يرتكز على تصورات ورؤى النقاد والباحثين، ولكن كل هذه التقسيمات لا تعد أن تكون فارقة؛ حيث أنا معظمها قريبة من بعضها ومتداخلة مع بعضها البعض، ذلك أن مسرح الطفل فن أدبي يجمع بين الجانب الترفيهي والتثقيفي، وهو شكل من أشكال أدب الأطفال المؤثرة، والفاعلة في تنشئة الطفل، وتكوينه ثقافيا واجتماعيا.»(٢) الأمر الذي خوله مكانة مهمة إلى جانب القصة والشعر .

---

(١) جميل حمداوي، تاريخ المسرح في العالم، نيسان أبريل، ٢٠٠٨، مرجع سابق، ص ٣.

(٢) د. محمد عبد الهادي، أ. كعب حاتم ، مسرح الطفل في الجزائر بين الراهن والمأمون، مرجع سابق ، ص٥.

الفصل الأول
بنية الشخصية والحدث في المسرحية

١- مفهوم الشخصية:

تحظى الشخصية بأهمية كبيرة في الأبحاث و الدراسات منذ عصر أرسطو إلى العصر الحديث بوصفها عنصرا مركزيا و فعال في العمل القصصي والمسرحي ، و باعتبارها مفهوما معقدا و مركبا يصلح موضوعا لخطابات متعددة، فقد تناولتها مجموعة من الدراسات في حقول معرفية مختلفة ،وهذا التباين في المفاهيم جعل دراسة الشخصية يكتنفها التعقيد والاختلاف في الأحكام ،فالشخصية من أكثر المفاهيم غموضا و شمولية[١]، و قد مر مفهوم الشخصية بتطورات عديدة في الحقل الواحد تبعا لتطور المناهج الحديثة.

٢- أنواع الشخصية المسرحية.

إذا تأملنا التراث المسرحي العالمي، فإننا نعثر على عدة أنواع للشخصية المسرحية، باعتبارها نماذج البشرية التي يرسمها المؤلف بقلمه أو خياله في لحمة

النص المسرحي، ولكيلا نوغل في البحث نذكر بضعا من هذه الأنواع:

---

(١) صالح لمباركية بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، دط، دت، ص ٣١.

١-٢-الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية:

لقد عرف هذا التقسيم للشخصيات في التراجيديا اليونانية التي قامت على مفهوم البطل، الذي هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر هي في الأحداث وتتأثر بها أكثر من غيرها من الشخصيات المسرحية، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة فالبطل هو المحرك الأول لأحداث المسرحية والذي يبقى في اغلب الأحوال-أطول مدة على الخشبة ويتمثل في سلوكه ومصيره موضوع المسرحية الرئيسي.[١] وهي في الأصل اليوناني ذلك الممثل الذي كان يقوم بالدور الرئيسي في المسرحية ولو كان يقوم بأدوار ثانوية في نفس الوقت.

أما الآن فمعناه تلك الشخصية في أي سرد قصصي مسرحيا كان أم روائيا، وقد يكون هو البطل مادام هو المحور الرئيسي لأحداث السرد،[٢] إذا الشخصية الرئيسية هي الشخصية المحورية وهي البطل الأول في المسرحية، حيث جاء في

---

(١) عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت، ص ٢٦.

(٢) مجدي وهبة كمال المهندس المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص ٢٠٩.

معجم وبستر: "أن البطل الأول أو البروتا جونست (protagonist) هو الشخص الذي يتولى القيادة في أي حركة أو قضية".[1]

وأي انسان يعرض البطل الأول هو المقاوم له وخصمه أو معارضه antagonis وبدون الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون مسرحية، لأن الشخصية المحورية هي الانسان الذي يخلق الصراع و يجعل المسرحية تتحرك إلى الامام ، و الشخصية المحورية تعرف ماذا تريد . وإذا لم توجد هذه الشخصية فإنك تتسكع في القصة وتشطح... وإذا أردت الحقيقة إنك لا تجد القصة إن لم تجد تلك الشخصية،[2] وفي رواية سومرست موم "الاغلال الإنسانية" نجد الفتى الأعرج هو الشخصية الرئيسية، وفي رواية "العجوز والبحر الهمنجواي نجد أن صائد الأسماك الكوبي هو الشخصية الرئيسية.[3]

كل هذا لا يعني بالطبع أن سائر الشخصيات الأخرى لا وجود

---

(١) لابوسايجري: فن كتابة المسرحية، تر : دريني خشبة مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ،دط ، دت، ص٢١٢.

(٢) لابوسايجري: فن الكتابة المسرحية، ص٢١٢

(٣) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس، ط ١ ، ١٩٨٦، ص ٢١٢.

لها إلا كعوامل مساعدة لظهور شخصية البطل، فهناك شخصيات ثانوية ذات كيان مستقل قد تلقي بعض الضوء على دور البطولة ولكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية ومسرحية ناجحة، وربما وفق المؤلف أحيانا في رسم الشخصية الثانوية فتكون أكثر نفاذا إلى نفوس المشاهدين وعقولهم من شخصية البطل نفسه.كما قد تكون الشخصية ثانوية ديكورية في مظهرها وفي مساحة دورها بينما تلعب دورا أساسيا، سواء في الكشف عن العلاقات بين الشخصيات ، أو في أدائها دورا محوريا فاعلا في المسرحية(١)، وعلينا ان نذكر دائما أن عناصر المسرحية متكاملة يتداخل بعضها مع بعض و أن شخصية واحدة لا يمكن في المسرحيات الكاملة الكبيرة - أن تستأثر بإدارة الحدث المسرحي ، وحدها، وإن كان هناك بعض المسرحيات التي تقوم فيها شخصية أو شخصيتان بكل ما في المسرحية من حدث وحوار ولكن تلك المسرحيات تكون في العادة مسرحيات صغيرة، و مع ذلك فإننا نشعر فيها بوجود شخصيات أخرى قد لا تظهر على خشبة المسرح و لكن الحوار

---

(١) عبد المطلب زيد أساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية مصرع كليوباترا" لشوقي ،دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع القاهرة، دط ، ٢٠٠٥، ص٧.

و الأحداث تستحضرها في نفوس المشاهدين.

لقد تغير مفهوم البطولة المسرحية بتغير المجتمع الإنساني و تطور علاقاته وأوضاع الفرد فيه فكان البطل في مسرحية الاغريقية ملكا أو أميرا أو قائدا، حين كان الملوك و القُواد و الأمراء هم وحدهم المحركون للأحداث و المسيطرون على أمور الدولة و في شخصياتهم تتمثل قضايا العصر و المجتمع.[١] أما في العصور الحديثة فقد تغيرت طبيعة البطل المسرحي بظهور طبقات جديدة ذات شأن في المجتمع كالمثقفين و الفلاحين و العمال و غيرهم من أبناء الشعب، فأصبح الإنسان "العادي" شخصيته المتميزة وقدرته على التأثير في أمور الحياة ة المجتمع، و أصبحت مشكلاته النفسية و الاجتماعية والفكرية جديرة بأن تكون محور الصراع في مسرحيات كبيرة ذات مستوى رفيع. وهكذا ظهر الاتجاه الرومانسي ثم الواقعي في الأدب بوجه عام، وكلا المذهبين على ما بينهما من خلاف في تصور الحياة والمجتمع- يقوم على تأكيد شخصية الإنسان العادي" وتصوير عواطفه وأفكاره، على نحو ذاتي في الأدب الرومنسي وفي صلتها

(١) عبد القادر القط : من فنون الأدب المسرحية، ص٢٧.

بالمجتمع في الأدب الواقعي.(١)

٢-٢-الشخصية المركبة:

وقد تسمى بالمغلقة فهي مركبة من مجموعة من السمات التي تبدو غير منسجمة، ولا تستقر هذه الشخصية على حالة واحدة، ويصعب التنبؤ بمصيرها، فهي تدهش القارئ بما لم يتوقعه؛ ثم إنها مع ذلك تقنعه بواقعية ما تفعل، ولها تأثير على الأحداث والشخصيات الأخرى بسبب تطورها الدائم ، ويرى أن السبب في ذلك نابع من تعددية هذه الشخصية في الحياة داخل النص . وقد عرفها البعض بأنها الشخصية ذات العمق السيكولوجي التي تتفرد عن سائر الشخصيات بآرائها ومشاعرها ومواقفها وعاداتها وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي كشخصية هاملت.(٢)

إننا نجد أصعب دور يكتبه المؤلف المسرحي أو يقدمه مخرج العرض المسرحي هو أدوار الشخصيات المركبة أو الشخصية المزدوجة.(٣)

---

(١) عبد القادر القط : من فنون الأدب المسرحية ، ص٢٨.

(٢) علي عواد : غواية المتخيل المسرحي مقاربات شعرية النص والعرض و النقد ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١ ، ١٩٩٧، ص ١١.

(٣) أحمد زلط : مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشرالاسكندرية، دط، ١٩٩٩، ص١٥٨.

٣-٢- الشخصية النمطية:

الشخصية النمطية هي الشخصية التي تفتقر إلى ما هو خاص و فردي، ويسمح بالتعرف عليها بشكل تتمتع بصفات محددة تطرح في عمومتيها، هذا ما و مباشر، وقبل أن تبدأ بالتصرف ضمن الحدث؛[١] أي أنها الشخصية التي تتحقق فيها صفات يفترض أن تتحقق عندما ينتمي الى مهنة معينة كالقصاب أو الحلاق أو خادم المقهى أو غير هؤلاء مما نراهم في كثير من المسرحيات العربية[٢]، كما عرفها البعض بتلك التي لها وجه واحد يعطي مظهرا واحدا ، يمكن التنبؤ بسلوكياتها إلى حد بعيد وتتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها.[٣]

ومما يميزها عن غيرها أنها لا تعرف أي تحول أو تغير لافتقارها إلى الكثافة الإنسانية النفسية التي يمكن أن نجدها في الشخصية المسرحية، وهي تحافظ على ملامحها طوال الحدث مما يؤثر على طبيعة فعلها[٤]. وحين نبحث عنها نجدها

---

(١) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص٢٧٣.
(٢) عبد القادر القط من فنون الأدب المسرحية، ص٢٤.
(٣) علي عواد: غواية المتخيل المسرحي مقاربات شعرية النص والعرض والنقد، ص٥٤.
(٤) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص٢٧٣.

تكثر في الأنواع المسرحية التي تهدف إلى النقد الاجتماعي، أو الإضحاك كم خلال تضخم الصفة بشكل كاريكاتوري لذلك نجدها في الكوميديا،[١] أما بالنسبة إلى المسرحية الجادة فإن هذه من الشخصيات لا تصلح لما يفترض أن يكون في المسرحيات الجادة من شخصيات حيّة تثير اهتمام المشاهد وتعاطفه بما يحمل من دلالة وما تأتي من سلوك وما تجتاز من أزمات أو تنتهي إليه من فواجع[٢]، غير أن لها عيبا هو أنها إلى جانب انتمائها المهني أو الطبقي لا تتميز بوجود منفرد داخل هذا الانتماء، كما أنها تفقد بكثرة تكرارها في المسرحيات المختلفة قدرتها على إثارة الضحك بعد أن يألف المشاهد مظهرها و سلوكها و دعاباتها التي لا تكاد تتغير[٣]، كما أن المؤلف المسرحي قد يسرف أحيانا في إضفاء متميز للشخصية فينتهي بها أن تصبح شخصية نمطية[٤]، و الأسلوب في رسم الشخصية النمطية هو أن يكون لها وجودها العام داخل هذا الانتماء بحيث تتحقق فيها بعض الصفات

(١) المرجع ننفسه ، ص ٢٧٤.
(٢) عبد القادر القط من فنون الأدب المسرحية، ص ٢٥.
(٣) المرجع نفسه ، ص٢٥.
(٤) عبد القادر القط من فنون الأدب المسرحية، ص٢٤.

العامة لأبناء تلك الحرفة و الطبقة ثم يكون لها وجودها الخاص كفرد متميز بسمات شخصية عن أبناء حرفته أو طبقته[١].

٤-٢-الشخصية الكاريكاتورية

الشخصية الكاريكاتورية هي تلك التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية أو النفسية أو الخلقية أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية مهملا بذلك كثيرا من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية من دونها كيانا مفتعلا غير مقنع[٢]، وهي بذلك تمثل الأنموذج الذي لا يكاد يتغير، ولا تتبدل سماته طوال النص، فيظل محافظا على ثباته دون أن يتأثر بالمتغيرات، وفي الوقت نفسه ليس له أثر يذكر مهما تغيرت الظروف المحيطة به، و يرى أن هذه الشخصية المسطحة التي يتذكرها القارئ بسهولة كما يستطيع المتلقي أن يتنبأ بسلوكها في المواقف المختلفة، كما يتنبأ بسلوك الشخصية النمطية[٣]، ولا تحتاج من المؤلف إلى إعادة تقديم

---

(١) عبد القادر القط: المرجع نفسه، ص ٢٥.
(٢) علي عواد: غواية المتخيل المسرحي مقاربات شعرية النص والعرض والنقد، ص٥٤.
(٣) المرجع نفسه ، ص٥٤.

لكونـها لا تتطور عما كانت عليه حيث تستند الشخصية المكررة على أفكار غير أصيلة، تدور حول الدوافع البشرية، كشخصية البخيل مثلاً[1].

٣- نمو الشخصية المسرحية:

تعد المسرحية العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب بطبيعته تعدد الشخصيات ولكل منها وجوده المستقل[2]، وهذه الاستقلالية لا تعني أبدا أن نعزل الشخصيات بعضها عن بعض، لأن من طبيعة الكائن البشري أن ينمو، وأن يتطوروبتغير، وحسب ما يقول [أوسكار وايلد]Oscar Wild (١٩٠٠-١٨٤٥):"إن الوحيد الذي يعرفه الإنسان حق المعرفة عن الطبيعة هو أنها تتحول، وتتبدل والنظم التي تفشل هي تلك التي تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية، وليس على نموها[3].

وبما أن عالم المسرح هو صورة مصغرة للعالم الكبير فإنه لا حياة فنية للمسرحية، مالم تتفاعل مع الشخصيات، ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية المسرحية، ومن خلاله

(١) المرجع نفسه، ص٥٤.
(٢) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر لطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص٥٦٩.
(٣) علي عواد: غواية المتخيل المسرحي مقاربات شعرية النص والعرض والنقد، ص٥٢.

تنمو الشخصيات مع الحدث في حساب فني محكم يبدو من دقة أحكامهأنه تلقائي طبيعي[١]. إضافة إلى أن الشخصية المسرحية ترفض السكون لأن السكون يقتلها، ويرمي بها في الهامش، ويجعلها تحكم على نفسها بالموت[٢]، و لعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن أبلغ ما يعرضه المسرح تأثيرا هو عرض شخصية في طريق تكوين نفسها بنفسها في لحظة الاختيار عن قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة[٣].

و قد يكون هذا التغيير أو النمو غير واضح على المستوى السطحي إلا أنه يمكن اكتشافه من خلال استقراء علاقة الشخصية بما يحيط بها من الشخصيات، و بما يعتمل في داخلها من مشاعر و أحاسيس و انفعالات[٤]، حيث لابد أن تتوافر كل شخصية مسرحية في صميمها على بذور نموها المستقبلي، مادام لها مدى واسع من المزاج الإنساني

---

(١) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر لطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص٥٦٨.

(٢) محمد جلال أعراب: خطاب التأسيس في المسرح النقد والشهادة، تريفة بركان، المغرب، ط٢٦، ٢٠٠٣، ص ١٢١.

(٣)محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر لطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص٥٨٩.

(٤) علي عواد غواية المتخيل المسرحي مقاربات شعرية النص والعرض والنقد، ص٥٢.

وتراكيبها التي لا نهاية لقواها ونواقصها وميولها وازدراءاتها و عواطفها[1].

كما قد يكون هذا النمو والتغيير سببا في حدوث تضارب بالمواقف والصراعات والازمات بين الشخصيات لذلك لا سبيل إلى تأليف مسرحية فنية من شخصيات مثقفة في ميولها وأفكارها وغاياتها فلا بد من تصارع نوازع الشخصيات وتناقضها على ألا يضر هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها معا[2].

وبالرغم من أن التأليف المسرحي فن من الفنون الذي له قواعده العامة والثابتة وخطواته الأساسية التي يجب أن تتوافر كلها في المسرحية ، لكننا لا نستطيع أن نرى الأمر نفسه بالنسبة للشخصية المسرحية لأن مسألة خلق الشخصية برمتها مسألة غامضة إنها عملية لا ضابط لها ولا مرجع ترجع اليه... عملية لا يمكن الاستناد فيها إلى النصوص والمستندات... كما أنها تستعصي على التعريف الدقيق

---

(١) علي عواد: غواية المتخيل المسرحي مقاربات شعرية النص والعرض والنقد ، ص٥٢.

(٢) محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، ص ٢٧٠.

المضبوط[1].

لذلك كان لزاما على الكاتب المسرحي أن يدرس شخصيات مسرحيته، دراسة تشبه طول الصحبة فالبناء الدرامي وتصوير الشخصيات يقتضي كلاهما من مؤلف المسرحية أن يلحظ الواقع ليحل فيه شخصياته، بحيث لا تظهر معزولة عن سواها فتتعرف كلا منها من خلال سلوكها في المسرحية، وسلوك الآخرين معها[2]، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن العمل الأدبي الجيد يقاس بمدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير[3]، كما أنه لا يمكن لمؤلف المسرحية أن يختار شخصياته عبثا، فعلى مالها من استقلال تتحقق به حياتها، لابد أن تؤلف فيما بينها مجموعة مختارة في دقة و إحكام، لتمثل قوى حيوية متشابكة متناقضة، وفي هذا التناقض الحيوي تبدو وحدتها[4].

لذلك فعملية البناء المسرحي بوجه عام تتطلب مرحلة أسمى من الثقافة، والتفكير والقدرة الفنية، فهو محاكاة، إن لم يكن

---

(١) علي عواد : غواية المتخيل المسرحي مقاربات شعرية النص والعرض والنقد، ص٥١.

(٢) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص ٥٦٩.

(٣) صالح لمباركية: بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، ص ٥٤.

(٤) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، ص ٥٧٩.

خلق للحياة والشخصيات، وقدرة على تحريكها وفقا ملابسات حياتها وطبائعها المفطورة فيها، وما ترمي اليه من أهداف وتستجيب اليه من غرائز وأحاسيس وأفكار وأوهام، فهو فن معقد، لا يظهر ولم يظهر إلا بعد أن وصلت الإنسانية الى مرحلة كبيرة من النضج[١].

٤- أبعاد الشخصية المسرحية :

تتميز الشخصية المسرحية بطريقة تكوينية خاصة لما تختص به من حضور مباشر و دلالي يسمح للفكرة الحقيقية والخيالية أن يقدما الصورة المادي التي تنطبق مع شخصية المتخيل النفسي في المنظر العام أمام المشاهدين، و هنا يشترك الكاتب المسرحي والمشاهد والقارئ[٢]، في تكوين المتخيل النفسي الضمني الذي تقوم عليه فكرة البناء للنص الموازي والشخصية التمثيلية ذات الأبعاد المتعددة، والتي تتعين بواسطة الأبعاد الثلاثة المادية الاجتماعية والنفسية ، وهنا يتوقف نجاح الكاتب على معرفته الدقيقة لهذه المكونات التي يترجمها في النص الى صور وصفية حقيقية تتشكل منها

---

(١) محمد الدالي: الأدب المسرحي، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص١٧.
(٢) نادر أحمد عبد الخالق آفاق المسرح الشعري المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٢، ص ٢٨.

الشخصية و ينتج عنها الواقع وقد أشار الى ذلك علي أحمد باكثير فقال:" لكي يوفق الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف اليهم واحدا واحدا و يعيش معهم في ذهنه برهة كافية، حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة: البعد الجسماني أ، الشكلي والبعد الاجتماعي و البعد النفسي(١).

١-٤-البعد المادي:

ويمكن إطلاق عليه اسم الخصائص المادية **Physical** وهي التكوين الجسماني للشخصية وما تحمله من ملامح وخصائص مميزة، كالوزن والطول، والنوع الاجتماعي (الجنس) واللون وما يميزها من لون العيون أو الشعر، وما بها من إعاقات طبيعية أو مكتسبة، ومظهرها الخارجي الملابس والمكملات) والعادات واللوازم التي تميز الشخصية في تكوينها المادي وحالتها الصحية(٢).

إذا فالبعد الجسماني هم ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهري أقصير هو أم طويل بدين أم نحيف، قوي البنية أو ضعيفها، سليم الأعضاء أم ذو عاهة من العاهات

---

(١) أحمد إبراهيم : الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦، ص٥٠.
(٢) المرجع نفسه، ص٥٠.

ولكل من هذه الصفات أثرها في تكوين الشخصية[١].

٢-٤-البعد الاجتماعى:

نستطيع اطلاق عليه الخصائص الاجتماعية Social والتي تعتمد على الانتماء الاقتصادي للشخصية مما يصنفها في طبقة اجتماعية تتوافق مع وضعها الاقتصادي خلال الفترة التاريخية للنص ، كأن يكون الشخص إقطاعيا أو رأس ماليا نتيجة امتلاكه للأرض أو مصادر الإنتاج، أو أن يكون أجيرا يعمل بفلاحة الأرض أو عاملا في مصنع، أو أن يكون برجوازيا أو تقنيا ينتمي لطبقة متوسطة[٢].

ويشمل البعد الاجتماعي مستوى تعليم الشخصية، ونوع الحياة الاجتماعية (أطر الزواج أعزب... متزوج ... أرمل... مطلق)، وترتيبه في العلاقة الاجتماعية (إبن... إبنة... أخ... جد... جدة).

٣-٤-البعد النفسى:

ويمكن إطلاق عليه اسم "الخصائص النفسية psycological وتتضمن هذه الخصائص النتائج المتكونة عن تاريخ

(١) نادر أحمد عبد الخالق : آفاق المسرح الشعري المعاصر ، ص٢٩.
(٢) أحمد إبراهيم : الدراما والفرجة المسرحية، ص٥٠.

الشخصية السوي من عناصر إيجابية وقوة، وما تعانيه من ضعف أو خلل نتيجة تاريخها غير السوي وتختلف هذه الخصائص اختلافا أساسيا بين الرجل والمرأة نتيجة اختلاف النوع الاجتماعي، كما تختلف في الأطفال المختلفة حيث تميز كل مرحلة بخصائص مميزة عن الأخرى،

مراحل عمر وكما تستفيد الدراما من علم النفس في بناء الشخصيات الدرامية، فقد استفاد علم النفس من بعض أهم الشخصيات المسرحية لتكون علما على بعض الخصائص النفسية، والأمراض ، فكانت شخصية "أوديب"و "الكترا" عناوين لتوصيف حالات نفسية وسلوكية مميزة[١].

فالبعد النفسي إذا هو ما ينتج عن البعدين السابقين من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام وحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلقية، وكلما تعمق الكاتب في التعرف إلى شخوصه كان خليقا أن يكتب مسرحية جيدة"[٢].

---

(١) أحمد إبراهيم : الدراما والفرجة المسرحية، ص٥١.
(٢) نادر أحمد عبد الخالق : آفاق المسرح الشعري المعاصر، ص٢٩.

٥ - أهمية الشخصية وصفاتها :

١-٥- أهمية الشخصية المسرحية:

يكاد الدارسون يجمعون على أن الشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي هي كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها، فيجعل منها كائنا حيا ، له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي، هو على حد تعبير "الدكتور" غالي شكري": كائن حي في حالة فعل.

واختلف النقاد و الدارسون في قيمة الشخصية ومكانتها ، فكان منهم من قدم عليها عنصر الحبكة فهي الأساس و ما الشخصية إلا عامل مساعد لإبراز هذه الحبكة و منهم وهم الأكثرية الغالبة من قدم الشخصية في القصة الدرامية، و ما الحبكة عنده إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات يقول هارون الوود:" هناك ماهو أهم من الحبكة، هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى و مغزى، وحياة...هذا الشيء هو الشخصية".

والشخصية الفنية الدرامية في النص الأدبي لها القدرة على تطوير النص داخليا وخارجيا، وتمتاز التركيز والدقة والمتانة

و البعد الفني في التفكير و العمل والاستجابة و رد الفعل.
لذلك فإن العمل الأدبي الجيد يقاس بمدى متانة الشخصية و قوتها في التأثير، يقول روجيلريغلرد "... الشخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحيات الجيدة قوتها وعنفوانها". كما يجب على المبدع أن يعرف شخصياته جيدا يتخيلها تخيلا كاملا، ويتبع نموها وتطورها قبل أن يكتب مسرحيته ويخطها(١).

٢-٥-صفات الشخصية المسرحية:

تتصف الشخصيات في داخل المسرحية بصفات تتحقق في كل عمل مسرحي جيد و أهم هذه الصفات تذكر:
- ألا تفقد كل شخصية صلتها بالعالم الحقيقي التي تعيش فيه.
- ألا يفرض المؤلف نفسه على الشخصية فتتحول إلى أبواق تنطق بأفكار المؤلف، أو دمى يحركها إصبعه، ويستطيع المؤلف أن يبث أفكاره بطريقة خفية غير مباشرة حتى نشعر بأن شخصياته تتصرف بحرية وبطريقة طبيعية تلقائية.
كذلك تتصف الشخصية بالوحدة، بمعنى أن كل ما يصدر عنها

---

(١) عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري - دراس- تقنية ، الجزائر ٢٠٠٧ عاصمة الثقافة العربية، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٣٠.

من قول أو عمل يمكن تفسيره في ضوء الخاص لهذه الشخصية.

- كما تتصف الشخصيات في مجموعها بالتنوع والتفاعل والصراع، إذ لا سبيل إلى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها، أو من شخصيات غير متفاعلة، فمن صور التفاعل تتولد بنية المسرحية، والشخصيات في المسرحية الفنية تدل على معنى إنساني " يصلح أن يشاهد كل إنسان مع اختلاف الأمكنة والأزمنة بالرغم من أن المؤلف قد صورها في مكان وزمان معينين حتى يعطيها طابعها الواقعي.

- وآخر ما نذكر من صفات الشخصية المسرحية هو أن المؤلف يبرز كلا منها منفردا بخصائصه الجسمية والنفسية والاجتماعية[١].

٦- التشخيص:

التشخيص هو التمثيل بشكل عام، لأن الممثل يقوم بتشخيص الدور في زمن ما وعلى مرسوم من قبل المؤلف، وشخّص

---

(١) إسماعيل القيفي : شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٧٧، ص١٤٦.

بتشديد حرف الخاء) الشيء في (معجم متن اللغة) يعني: ارتفع، وشخص بصره أي فتح عينيه، وشخص عن قوم، خرج عنهموشخص إليهم، رجع إليهم، وشخص الجرح أي انتبر وورم، وفي (قاموس المحيط) فالمتشاخص هو المختلف، وفي دائرة المعارف القرن العشرين) شخص بصره أي رفعه وشخص الشيء أي عينه وميزه"[١].

يعتبر التشخيص من أهم القضايا الملقاة على عاتق الكاتب المسرحي، لأن من واجبه أن يصور شخصياته وصفاتها ونوازعها تصويرا واضحا، بحيث يفهمها

و

تماما ويكاد يفهمها الجمهور اليقظ[٢]، حيث يتخيل أبطاله يحسون يتكلمون.... وكثيرا ما يستعير نماذج شخصياته من الواقع، فيأخذ بعض الملامح من الناس الذين يعرفهم حق المعرفة ، و يمزجها بملامح أخرى من خياله، و لكن علينا أن نتذكر قاعدة هامة في مجال التشخيص، و هي أن المسرحية

---

(١) صالح لمباركية: بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، ص٢٧٧.

(٢) فردبميليتو جيرالدايدس بنتلي : فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، دط، ١٩٨٦، ص ٤٤١.

ليست هي الحياة، وأن الحياة ليست هي المسرحية[1]، لذلك يتوجب علينا أن نفسح المجال للكاتب المسرحي كي يفسر و يصور أي انسان طبقا لتقاليد عصره، وعلى ضوء بصيرته السيكولوجية[2]. وإذا كان التشخيص هو نقل صورة واقعية بأسلوب فني خاص، وصول الكاتب إلى رسم شخصياته رسما متقنا يعد عملا عبقريا لا نملك أمامه إلا أن نقف مدهوشين[3].

٦-أساليب التشخيص:

لقد أجمع أغلب النقاد المسرحيين بأن تأثير الشخصية يأتي مما تفعله الشخصية نفسها في سياق المتخيل المسرحي، وهذا لا يلغي إهمال عناصر أسهمت في هذه العملية ومكنتنا من رؤية أبعاد الشخصية المختلفة، وأطلعتنا على سر اندفاعها وتحريكها وفقأبنية مختلفة، ويمكن تحديدها وفق عنصرين أحدهما أساسي والآخر ثانوي[4].

٧- الشخصية والفعل الدرامى

إن الشخصية في الدراما الكلاسيكية هي وظيفة للفعل،

---

(١) المرجع نفسه، ص٤٤٠.
(٢) المرجع نفسه، ص٤٤٢.
(٣) صالح لمباركية: بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، ص٦٠.
(٤) علي عواد: غواية المتخيل المسرحي مقاربات شعرية النص والعرض والنقد، ص٦٢.

فالتراجيديا ليست تصوير للشخصيات وإنما محاكاة لأفعالها، فالشخصية المسرحية تولد من أفعالها، ومن الظروف والعوامل المحركة لها، ولهذا عرّفأرسطو التراجيديا بأنها محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني... وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لافي شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير .

وينبني الفعل من الشخصية والفكر، فشخصية الإنسان هي التي تجعله يسلك منهجا معينا في الحياة، ويقوم بالأفعال حسب الظروف التي تحيط به، أما فكره فهم الذي يدفعه إلى اختيار الفعل الملائم في المواقف التي تواجهه، ومن ثم فالفكر والشخصية هما اللذان يخلقان الفعل. ويشترط أرسطو صفات معينة في الشخصية الدرامية لكي يكتمل العمل الدرامي وهي أن تكون فاضلة وملائمة، وأن يكون لها شبه في الحياة، وأخيرا يجب أن تكون متناسقة(١).

الفعل هو أساس الدراما ويرى "فيلتروسكي" أن الفعل هو

---

(١) عمار خنيش: البناء الفني في مسرحيات صالح لمباركية دراسة في بنية (الفضاء الزمن، الشخصية)، رسالة ماجستير ، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية و آدابها جامعة المسيلة، ٢٠١٠،ص٨٢.

غاية بذاته ولا يتمتع بهدف عملي خارجي يقرر خصائصه. لقد أعد الفعل هنا ليدرك من قبل الجمهور كسلسلة مترابطة المعاني[١].

وجود الذات في المسرح يتوقف على وجود بعض العناصر المساهمة في الفعل كالأشياء والديكور، فقد يصبح للأشياء قدرة الفعل حين يتدنى الفعل الإنساني إلى درجة الصفر ، وأشار فلتروسكي إلى ديناميكية العنصر المسرحي حين قال:" إن وظيفة العنصر قد تقررت بواسطة التناقض القائم بين قوتين متعارضتين في داخله: القوى الديناميكية للفعل، والقوى السكونية للتصوير (الديكور)، و علاقتها غير المستقرة، لأنه في مواقف معين تسيطر إحداهما، و في مواقف أخرى تسيطر الأخرى، و أحيانا كلتاهما تكونان في حالة من التوازن"... وقد أعطى مثالا يبرز فيه أهمية القوة التصويرية في ديناميكية الفعل.

فمثلا حين يحمل الشخص (أ) خنجرا، وهم جزء مكمل لزيه، فالخنجر هنا يظهر إما المكانة النبيلة أو العسكرية لصاحبها، لذلك القوة التصويرية للخنجر تفوق قوة الفعل التي صارت هنا ثانوية.

---

(١) مجموعة من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، تر : أومير كورية ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط، ١٩٩٧،ص١٣٧.

والخنجر في هذا الموقف يصور مكانة الشخص، أي قوة سكونية، ولكن عندما يقوم الشخص (ب) بإهانة الشخص (أ) فهذا الأخير يستل خنجره ويطعن خصمه، في سياق هذا الفعل، تحتل قوة فعل الخنجر الصدارة، ويصبح إكسسوار ويلعب كأداة دورا في الفعل ففي سياق الفعل فقد الخنجر البعد التصويري السكوني وصار قوة ديناميكية للفعل(١).

وتتصرف الشخصية الدرامية تبعا لدوافع تدفعها للقيام بسلوك معين، فالمسرح يعبر عن الحياة الإنسانية بشخوص لهم دوافع وعلائق يتفاعلون بأحداث نامية في حيز زماني ومكاني داخل ذهن الكاتب ومشاعره، ويلحون عليه لينطلقوا من سجن ذهنه إلى عالم أرحب...وهو الورق لتتحقق لهم رغبتهم القوية في أن يعرفهم الناس، وتنتشر أقوالهمومواقفهم بين البشر في سائر العصور والأزمان(٢).

إن الفعل الدرامي ينبي على جملة من المواقف المتعددة، ويخضع إلى التطور والحركة، إنه يشكل علاقات أوسع من فعل أي شخصية لأنه يتتبع أثر الحدوث في الحركة المسرحية

(١) مجموعة من المؤلفين : سيمياء براغ للمسرح، ص٢٧.
(٢) أبوالحسن سلام : المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء، الإسكندرية، دط، ٢٠٠٤، ص٢٥٠.

بشكل عام.
ويعمل الكاتب المسرحي على خلق شخصيات مؤدية، أكثر من كونها شخصيات سردية يسكنها الثبات.
إن الشخصية الدرامية الأصيلة تعبر عن نفسها في التطور ، إنها تبتدأ في المسرحية بكيفية ما وتنتهي بكيفية أخرى، ففي الدراما لا يوجد شيء في حالة سكون وكل شيء يملك بدايته وتطوره المنطقي ونهايته(١).
فحركة الفعل الدرامي تجعل المؤلف المسرحي يعمل على تركيب أحداثه بشكل يخضع إلى مبدأ السبب والنتيجة، ومبدأ السببية هذا يقوم عليه الفن المسرحي كله. ففي الرواية يحدث كذا ثم كذا... أما في المسرح فيحدث كذا ولذلك حدث كذا...ويظل هذا المبدأ يحكم جميع الأفعال والأقوال من أول المسرحية إلى آخرها. وهو الذي يحدد للكاتب كمية الأفعال...وهو الذي يطور الحبكة ويؤجج الصراع، وكل ما يخرج عن هذا السياق المنطقي القائم على السببية يعتبر زيادة يجدر بالكاتب أن يستغنى عنه(٢).

---

(١) ألكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، ١٩٧٦، ص ١٤٧.
(٢)فرحان بلبل : النص المسرحي الكلمة والفعل ، منشورات اتحاد كتاب العرب،

وانطلاقا من المسرح ميز سوريو شخصيات الأدوار التي يسميها الوظائف الدرامية وتتمثل هذه الأدوار في : القوة الموضوعاتية الموجهة، ممثل الخير مرغوب فيه، القابض المفترض لهذا الأخير ، المعرض ، العشوائي، فاعل الخير، المساعدة، مضاعفة إحدى الجهود السابقة. ومن هذا المنطلق حاول غريماس مقاربة هذا الجرد للأدوار والوظائف التركيبية في اللغة، وتتجلى عوامل غريماس في الذات، الموضوع، الباث المتلقي المعارض، ومن ثم فالعلاقات التي تجمعها تشكل بدورها نموذجا عامليا.

وهذه العوامل تتألف في ثلاث علاقات:

- **علاقة الرغبة** : وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات) وما هو مرغوب فيه (الموضوع).

- **علاقة التواصل** : إن كل رغبة من طرف الذات يجب أن يكون لها دافع يسمى مرسلا وأن يكون موجها إلى عامل آخر يدعى المرسل إليه، وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر من خلال علاقة الذات بالموضوع.

- **علاقة الصراع**: وينتج عن هذه العلاقة حصول علاقة الرغبة

دمشق، دط، ٢٠٠٣، ص٨٢.

وعلاقة التواصل أو عدم حصولهما. وفي إطار هذه العلاقة يتعارض عاملان هما: المساعد والمعارض، فالأول يساند الذات والثاني يعمل على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع.

فالشخصية الدرامية لها وظيفة أساسية في التنظيم الدرامي، ففي النص المسرحي وفي النموذج العالمي توضح الشخصية في شبكة علائقية مما يجعلها منسجمة أو متعارضة مع مختلف الشخصيات، فالذات لا توجد إلا في إطار الرغبة التي تدفعها نحو الموضوع ، والمساعد يوجد بوجود المعارض الذي يعاكس بحث الذات، فالشخصية تعمل على إبراز قدرتها في الصراع بأن تناضل من أجل إثبات حضورها وتوكيد فعلها المحقق لإرادتها عبر علاقات منسجمة أو متباينة، ولكي يكتمل البناء الدرامي يجب على الكاتب أن يحدد الشخصيات الفاعلة، والشخصيات المساندة، وأن يبرز وظائفها في التشخيص الدرامي، كما يبين خصائص كل شخصية عن الأخرى، و ما تتميز به من فوارق فردية في إطار وظيفتها الدرامية[١].

---

(١) عمار خنيش: البناء الفني في مسرحيات صالح لمباركية دراسة في بنية (الفضاء ، الزمن، الشخصية)، ص٨٤.

إن الشخصية المسرحية لا تكتسب أهميتها من حيث هويتها، ولكن من حيث الشكل، ومن خلال الشكل المكثف لأفعالها يتم إعادة قص الوقائع وتشكيل الأحداث في صورة حبكة درامية متتابعة ومتحركة(١) .

٤- بناء الشخصيات في مسرحية حب الرمان وخيرزان:

تنقسم الشخصيات في هذه المسرحية إلى قسمين، شخصيات خيرة وشخصيات شريرة فأما الشخصيات الخيرة فتأتي على رأسها شخصية الأميرة "حب الرمان" وهي شخصية واضحة الملامح والصفات، بما أنها البطلة نجدها تحمل صفات مثالية وسلوكيات حضارية راقية في التعامل مع الآخرين جعلها الكاتب تبدوا في أحلى صورة وأجمل منظر لكي تكون نموذجا رائعا للاقتداء بها، ذلك لأن الأطفال مولعون بالتقليد، وتقليد الأبطال بصفة خاصة، وإذا ما تم تقليدهم فسيكون على كافة المستويات، إذ سيشمل التصرفات والحركات والمعاملة بما يضمن وصول الرسالة المنشودة بنجاح تام وتتضح سمات الأميرة "حب الرمان" من خلال حديث الشخصيات الأخرى ومن جملة ما قيل عنها تأكيدا على صفاتها الرائعة:

---

(١) المرجع نفسه، ص٨٥.

<<خيرزان شايف البلد كلها طالعة تودع الأميرة حتى طيور القصر فيها إيه الأميرة؟

مهران: الأميرة طيبة.

المجموعة: الأميرة حنينة >>[١]. ويقول الكاتب في موضع آخر: <<الأمير: يا زعفران ... الأميرة حب الرمان أجمل بنات هذا الزمان.

الوزير: سمعنا عنها كلام كثير ... أجمل البنات حافظة الأشعار ... وتقرأ كل يوم كتاب من حكايات الزمان.

الأمير: أمير بتقرأ ... وتفهم وتتناقش.

الوزير: ومهذبة اللسان.

الأمير: ياه ...أنا فرحان[٢]>> ...

وتأتي بالمقابل على رأس الشخصيات الشريرة "خيرزان" التي نجد الكاتب لا يجعلها قبيحة الشكل بل يعطيها صورة تبدو من خلالها أقل جمالا وأبسط شكلا من الأميرة "حب الرمان" إذ يقول عنها: خيرزان (تظهر)، وهي وصيفة جميلة ولكنها ليست في جمال ولا هندام الأميرة[٣]... >>

---

(١) الأميرة حب الرمان وخيرزان السيد حافظ ص ١٤.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٥.
(٣) المصدر نفسه ، ص١٣.

لكنه مع هذا يبرز صفاتها السيئة وأخلاقها البشعة التي قادتها صوب التدبير للقتل وهو أفظع شيء ولكن الكاتب بالرغم من إبرازه لهذا الجانب السلبي لهاته الشخصية إلا أنه لا يصدم الطفل بأمور تؤثر عليه سلبا بل كان يعمد إلى إيجاد قوة موازية لقوة الشر الموجودة لدى "خيزران" بحيث تبطل كل أعمالها الشيطانية.

هاتان الشخصيتان "حب الرمان" و "خيزران" هما القطبان المتضادان في هذا العمل وهما معمقتان بشكل مكثف، فيما عداهما لا تبرز الشخصيات الأخرى معمقة بشكل كبير ولكن ملامحها تتضح جزئيا لتكمل صفات الشخصيتين المحوريتين، فالسلطان "عرفان" بطيبته والأمير "عمران" بحبه" والقائد "مهران" بوفائه وشجاعته، وعابر السبيل بحكمته وتعاونه، والوزير "زعفران" بتفانيه والوصيفة "نور" بذكائها والحيوانات بحنانها كل هذه الشخصيات تصب في صفات وملامح الشخصية المحورية (الأميرة "حب الرمان" التي تمثل قوى الخير وفي النهاية نجد تغلب قوى الخير على قوى الشر.

بنية الحدث :

١- مفهوم الحدث:

أ - لغة:

يعد الحدث من العناصر الأساسية في بناء الرواية، فلا يمكن تصور رواية أساسه بدون أحداث، فهو من المقومات الأساسية في بناء الرواية ذلك أن الحدث في يقوم على وجود الفعل من خلال تفاعله وتبادله والتأثير في توليد المعنى العام للرواية، ومن المفاهيم اللغوية للحدث ما ورد في معجم مقاييس اللغة لابن فارس في مادة (ح، د، ث).

«الحاء والدال والتاء أصل واحد وهو كون البنى لم يكن يقال حدث امر بعد أن لم يكن، والرجل الحدث : الطري السن والحديث من هذا لأنه كلام يحدث منه الشيء بعد الشيء إذا كان يتحدث إليهن : ويقال هذه أحديثي حسنة، كخطيبي يراد به الحديث».(١)

ب- اصطلاحا :

لم يعد الحدث عنصرا ثانويا في السرد، بل يشكل اللبنة

---

(١) ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة مادة (ح، د، ث)، مج٤، دار الفكر، د ط، ١٩٧٩، ص ٢٥٣.

الأساسية للمادة الحكائية وهو بذلك وقود العمل السردي ، حيث يعد الحدث أهم عنصر في القصة القصيرة ففيه تنمو المواقف وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور القصة حوله، يعتني الحدث بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفى تبيان كيفية وقوعه والمكان والزمان والسبب الذي قام من أجله، كما يتطلب من الكاتب اهتماما كبيرا بالفاعل والفعل لأن الحدث هو خلاصة هذين العنصرين».(١)

إن الحدث في أساسه يقوم على وجود الفعل ورد الفعل بين شخصيات الرواية لذلك والنص الروائي من حيث كونه حكاية، فإن الأحداث تستند إلى شخصيات تقدمها فهناك علاقة أكيدة بين الشخصية والحدث، لا يمكن أن يقام به إلا ليطور شخصية تتأثر به(٢) فتشكيل الحدث لم يعد ينظر إليه بذلك المنظور التقليدي، بعيدا عن البنية الزمانية والمكانية وكذلك الشخصيات بل إن جمالية النص تكمن في بنيته التي تتفاعل فيها كل هذه العناصر.

---

(١) شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر ، د ط، ١٩٩٨، ص٣١.
(٢) يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص١٣.

مثلما يرى "بارت" فإن الحدث مجموعة من الوظائف يحتلها العامل نفسه أو العوامل، فعلى سبيل المثال فإن الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو الهدف الذي نسميه مطلبا(١).

ويعرفه محمد زغلول" كالآتي: الحدث هو مجموع الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا نسبيا يدور حول موضوع عام، وهي تعمل عملا له معنى إذا هي المحور الأساسي الذي يربط باقي عناصر القصة ارتباطا وثيقا، كارتباط الخيوط معا في نسيج يشكل قطعة قماش(٢).

٢ - طرق بناء الحدث:

يستعمل الكتاب ثلاث طرق لبناء أحداث قصصهم خصوصا كتاب القصة التقليدية وتتضح كل طريقة من خلال ما يلي:

أ - الطريقة التقليدية:

«وهي طريقة قديمة تميز بها كتاب الرواية التقليدية خاصة، ويتبع فيها الروائي التطور النسبي المنطقي للأحداث، حيث

---

(١) جيرالد برنس المصطلح السردي ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة، ط١،٢٠٠٣، ص ١٩.

(٢) محمد زغلول ،سلام، دراسات في القصة العربية ، أصولها اتجاهات أعلامها، دار المعارف، الاسكندرية، القاهرة، ص١١.

يتدرج القاص بحدثه من المقدمة إلى العقدة فالنهاية».[1]
إن القاص في هذه الطريقة يعمد الى التدرج والتسلسل في عرض أحداث القصة حيث يبدأ بمقدمة يمهد فيها ، أحداث قصته وصولا إلى العقدة أو لخطة التأزم، فالنهاية حيث تختلف من كاتب إلى آخر فهناك من يجعل النهاية مفتوحة أو حزينة أو سعيدة للقصة.

ب - الطريقة الحديثة:

في هذه الطريقة يشرع القاص في بغرض حدث قصته من لحظة التأزم أو كما يسميها بعضهم العقدة، ثم يعود إلى الماضي أو الخلف يروي بداية حدث قصته، مستعينا في ذلك ببعض الفنيات والأساليب حسب اللاشعور والمناجاة والذكريات[2].

ج - طريقة الارتجاع الفني (الخطف خلفا):

« يبدأ الكاتب فيها بعرض الحدث في نهايته، ثم يرجع إلى الماضي ليسرد القصة كاملة وقد استعملت هذه الطريقة قبل أن تنتقل إلى الأدب القصصي في مجالات أكثر من غيرها

---

(١) شريبط احمد شريبط، تطور البنية في القصة الجزائرية، ص٣٢.
(٢) المرجع نفسه، ص٣٢.

كالسينما، وهي موجودة في الرواية البوليسية أكثر من غيرها في الأجناس الأدبية»[1].

٣- طرق صوغ الحدث:

هناك طرق عديدة يستخدمها كتاب الرواية تعرض الأحدث وهي كثيرة ومتعددة نكتفي بعرض أبرزها:

أ- طريقة الترجمة الذاتية:

يلجأ فيها القاص إلى سرد الأحداث بلسان شخصية من شخصيات قصته مستخدما ضمير المتكلم، ويقدم الشخصيات من خلال وجهة نظرته الخاصة، فيحللها تحليلا نفسيا متقمصا شخصية البطل ، ولهذه الطريقة عيوبها من بينها، أن الأحداث التي ترد على لسان القاص الذي يتحكم أيضا في مسار نمو الشخصيات، و أنها تجعل القراء يعتقدون أن الأحداث المروية، قد وقعت للقاص وأنها تمثل تجارب حياته حقا، خاصة إذا نجح في إقناع القراء بذلك بوسائله الفنية[2].

ب- طريقة السرد المباشر:

وهي الأنجح بحيث يقدم الكاتب الأحداث بصيغة ضمير الغائب،

---

(١) المرجع : نفسه، ص٢٢-٢٣.

(٢) شريبط احمد شريبط ، ص ٣٣-٣٤.

وهي تتيح الحرية للكاتب لكي يحلل شخصياته وأفعالها تحليلا دقيقا وعميقا، كما أنها لا توهم القارئ بأن أحداثها عبارة عن تجارب ذاتية وحياتية، وإنما هي من صميم الإنشاء

ج - الطريقة الثالثة:

يعتمد القاص في هذه الطريقة على الوثائق والرسائل والمذكرات أثناء معالجته الموضوع الذي يدير قصته حوله.[١] وعليه فإن الحدث يمثل حلقة هامة في البناء الروائي.

(١) الحدث الدرامى في مسرحية الأمير حب الرمان وخيرزان:

تروي أحداث مسرحية (الأميرة حب الرمان (وخيرزان قصة أميرة اسمها حب الرمان جمعت بين الجمال الأخاذ والحسن الفتان والرقة والحنان واللباقة والأخلاق الفاضلة، مما جعل سيرتها العطرة في كل مكان، فهي أميرة بحسبها ونسبها وأميرة بأخلاقها وحسن سلوكها، تزف "حب الرمان" ابنة السلطان "عرفان" عروسا للأمير "عمران" أحلى وأغنى وأحسن أمراء عصره، ويرافقها في رحلتها هذه إلى قصر الأمير "عمران" وضيفتها الشريرة "خيرزان" ويقود تلك الرحلة القائد الشجاع "مهران" ومعه عدد من الجنود والخدم

---

(١) المرجع نفسه، ص٣٤.

والعبيد ليسهروا على راحة الأميرة، وأثناء هذه الرحلة التي تستغرق مسيرة ثلاثة أيم، تدبر "خيرزان" مكانا للتخلص من الأميرة "حب الرمان" لتحل محلها إذا قامت في البداية بوضع ثعبان في خيمتها لكي يلدغها فتتخلص منها ولكن الأميرة نجت بفعل القلادة التي أهداها إياها والدها وبها خرزة سحرية باسمها كانت إذا أحست بالخطر فما عليها إلا أن تنادي والدها فيحضر ليحميها بروحه من كل الشرور ، فبعد أن نادته قتل الثعبان ونجت هي من الموت الأكيد ثم لجأت خيرزان بعد ذلك إلى مكيدة ثانية، إذ وضعت السم في الطعام لكل من القائد مهران الذي تكرهه لأنه كان يعرف جيدا أسوء نواياها والأميرة "حب الرمان" للتخلص من الاثنين دفعة واحدة ولكن ما إن ذاق "مهران" الطعام وأحس بطعمه الغريب حتى بادر على الفور إلى منع من تناوله، ومرض القائد ووهنت قواه وعرفت الأميرة بأن الطعام مسموم بعد أن استدعت والدها عن طريق القلادة.

ثم لجأت "خيرزان" في حيلتها الأخيرة إلى سقي الجنود والخدم جميعا بماء سحري، فأصبح الكل بفعله يسير حسب أهوائها ورهن إشارتها ، وأول ما أقنعتهم به هو أنها الأميرة والأميرة الحقيقية هي "خيزران" الوصيفة، وانطلقت الحيلة

على الجميع وأصبحت الأميرة صاحبة السمو والرفعة خادمة ذليلة، وأضحت الوصيفة أميرة، ولما وصلت القافلة إلى قصر الأمير "عمران" أمرت "خيرزان" بوضع الأميرة "حي الرمان" مع الحيوانات بدعوى أنها ذات أخلاق سيئة، ولا تستحق أن تبقى إلى جانبها كوصيفة، ومع مرور الأيام استقبح الجميع سلوك "خيرزان" الشاذ على اعتبار أنها أميرة لأنها كانت تعامل كل من في القصر معاملة سيئة وجد قاسية، أما الأمير "عمران" فقد كان لا يطيق الجلوس معها ولا الحديث إليها نظرا لطباعها السيئة، واستغرب الجميع من الأميرة (المزعومة) صفاتها تلك، لأن ما تناهي إلى أسمائهم عن الأميرة "حب الرمان" بعيد كل البعد عما يرونه، ولم يجدوا لذلك تفسيرا، وقد كان الأمير "عمران" بسبب ما يعانيه من مضايقات "خيرزان" يخلو إلى نفسه في الحديقة، ويفاجأ في كل مرة بفتاة جميلة الملامح وحلوة التقاطيع وظريفة وبصفة الحديث، تتصرف تصرف الأميرات تغني دائما رفقة البجع والبط وكل الحيوانات الموجودة هنالك ولكنها تختفي فجأة.

وفي كل مرة كان يحاول الحديث إليها لكن ذلك لا يتسنى له لأنها ما تلبث أن تغير ثيابها الجميلة والأنيقة بأخرى رثة وقديمة، فتظهر بمظهر تلك الوصيفة "خيرزان" التي جلبتها

الأميرة (المزعومة) معها.

وفي يوم من الأيام يمر بالحديقة عابر سبيل كانت قد التقته الأميرة "حب الرمان" أثناء رحلتها وأحسنت إليه وكان متذكرا لصنيعتها ، وحينما أخبرها بأنه راحل باتجاه بلاد السلطان "عرفان" حملته أمانة تتمثل في أغنية طلبت منه أن يرددها كثيرا أمام قصر السلطان "عرفان" وتقول الأغنية : يادي الزمان اللي خلى حب الرمان خادمة خيرزان"[١]

ووعدها بأنه سيفعل وفعل، فتم لها ما أرادت وبلغت الرسالة إلى والدها وفهم مغزاها فتحرك رفقة وزيره وجنوده وأخواته إلى قصر الأمير "عمران" وانكشفت ألاعيب "خيرزان" بمجرد وصول ذلك الوفد وأدرك الجميع الحقيقة وعادت الأمور إلى نصابها الحقيقي وحكم على خيرزان" بالعيش وحدها في كهف بعيدا عن أعين الناس ليسلم الجميع من شرها وأذاها ، طالما أنها لا تحب الخير وتسعى فقط لإيذائهم.

أما فيما يخص الحدث الدرامي فقد جاء متسلسلا، بناء على تفاصيل أحداث جزئية، فالتصاعد كان بشكل منطقي تبعا للتطورات وتأزم الأمور في بعض المواقف، ثم يأتي الانفراج

---

(١) الأميرة خيرزان: السيد حافظ، ص٥٤.

أو الحل لينقص من حدة التوتر، خاصة وأن هنالك شخصية شريرة هي "خيرزان" التي كانت ملامحها تعكس صفاتها، ويتوقع المتفرج الصغير منها الاقدام على أي فعل تؤذي من خلاله الأميرة، كما أن الكاتب في هذا العمل المسرحي لم يلتزم وحدة الحدث، بل كانت هناك أحداث في جهات أخرى (كمتابعة الأمير "عمران" لظهور الأميرة في الحديقة للفناء مع الحيوانات، ومحاولته في كل مرة الحديث إليها، الأحداث داخل القصر وما تفعله "خيرزان" ...) ويصادف كثيرا أن تكون هذه الأحداث في أزمنة واحدة وأمكنة مختلفة. ولقد لجأ السيد حافظ في هذه المسرحية كما في غيرها من مسرحياته التي توجه بها إلى عالم البراءة بجملة من التوجيهات إلى السلوكيات التربوية القيمة التي ينشد من الأطفال أن يسلكوها في حياتهم اليومية، وفي تصرفاتهم مع الآخرين، ومن بينها التسامح وهو قمة العطاء العاطفي الانساني الذي يجعل الفرد يسمو إلى أعلى مرتبة وكأنه ملاك ويأتي هذا على لسان السلطان "عرفان" وهو يوم ابنته الأميرة "حب

الرمان" قبل أن تغادر قصره.

<< السلطان أوصيك وأنت لا تحتاجين الوصاية.

الأميرة قل لي يا والدي

السلطان: لو أساء إليك أحد سامحيه.

الأميرة: التسامح خير >>[١]

ويتجلى من خلال هذا المقطع، التناغم النفسي - إن مع التعبير – بين ما يوصي به الوالد ابنته، وما تظهره الابنة من طاعة وتفهم كبيرين لما تحدث عنه والدها، وبذلك تبدوا قيمة طاعة الوالدين جلية للأطفال باعتبار أنها من الأخلاق الحميدة، ومن خلال استعراض الكاتب عبر حوار من الحوارات لصفات الأميرة، نستشعر رسالة موجهة إلى الأطفال تتضمن جملة من الفضائل، كالأدب وحسن الخلق، وتهذيب اللسان، إلى جانب إبراز قيمة المطالعة والقراءة وما لها من أهمية في التكوين الفكري والثقافي.

كما تتضح من خلال هذه المسرحية قيمة الوفاء من خلال شخصية القائد "مهران" بحرصه على سلامة الأميرة وكذا بتنبيهه إلى الوصيفة "خيرزان" عندما لاحظ أنها شريرة ومشعوذة كما تتضح أيضا من شخصية الأميرة "حب الرمان" التي لم تتخلى عن قائد رحلتها "مهران" عندما مرض رغم إلحاح "خيرزان" على التخلي عنه، لأنه أصبح يشكل عبئا ولا

---

(١) المصدر نفسه – ص ١١.

بأس أن نسوق ما دار بينهما وبين "حب الرمان" في هذا الإطار:

خيرزان مهران هلكان لا محالة.

الأميرة: بتقولي إيه يا خيرزان.

خيرزان يا إما تشيله محانا وحيت عبنا في الطريق يا إما تسيبه يموت في الطريق.

الأميرة: مهران دا صديق.

خيرزان دا كلام

الأميرة: الصديق وقت الضيق ومهران في ضيقه"[(١)]. كما يتضح الوفاء من قبل الوصفات في قصر السلطان "عرفان" والخدم والجنود والوزراء والرعية كلها، نظرا لسيادة العدل والأمان، ونفس الشيء بالنسبة للأمير "عمران" فلأن المساواة والعدل سائدان في بلاده، يترجم ذلك عبر تصرفات الرعية الذين فرحوا جدا بزواجه يقول "السيد حافظ" في هذا الأمر.

<< الوزير: لو طلعت يا مولاي لحد الشط حتشوف بعينيك إزاي الصيادين زوقوا المراكب بالزينات ولوحة السوق

---

(١) الأميرة حب الرمان وخيرزان السيد حافظ ص ٢٨.

حتشوفإزاي التجار زينوا قدام كل دكان.

الأمير: يا سلام يا زعفران إزاي لما تكون عادل والشعب يحبك>>[١]

وقد بين الكاتب للأطفال من خلال شخصية الأميرة حب الرمان" كيف أن الانسان إذا كان ذا خصال حميدة وتعامل بكل حب وطيبة وحنو مع الآخرين جنى الحب والمودة، وكان كلما وقع في أزمة إلا وكان الجميع واقفون إلى جانبه، لأنه إنسان طيب وخير بطبعه وسمته الحب. ونسوق هنا ما جاء في هذا الحوار الذي جمع بين الأميرة "حب الرمان" و "خيرزان" حينما بادرت هذه الأخيرة بضرب العبيد، وتبين من خلال حديث الأميرة نظرتها الخاصة إلى الحب وأنه يمثل أساس الحياة خيرزان: عبيد كسلانة.

الأميرة: الناس فرحانة.

خيرزان : دول مينفعش معاهم إلا الكرباج.

الأميرة كرباج دا كلام أوانه فات، والحب هو الأساس اللي بين الناس >>[٢]. وبين الكاتب من جانب آخر الحب الذي يجمع بين الحاكم والرعية والذي يجمع بين الحاكم والرعية والذي

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٦.

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٤.

نشأ بسبب العدل لا غير، ويتضح ذلك من خلال هذا الحوار المختصر بين الأمير "عمران" ووزيره << الوزير : الناس فرحانة.

الأمير: لما السلطان يحب الناس.

الوزير: الناس تحبه .>>[١] كما يبرز الكاتب قيمة التسامح والطيبة والحنان بشكل

واضح في هذا الحوار:

خيرزان: أن ما بحبش الوصيفات اللي زيك.

نور : ليه يا مولاتي؟

خيرزان: أصلك طيبة قوي.

نور: الطيبة مش عيب.

خيرزان وحنينة قوي.

نور الحنية مش عيب.

خيرزان ومتسامحة قوي.

نور: التسامح من صفات البشر >>[٢].

ويلجأ الكاتب بعينة تعميق هذا المفهوم إلى توظيف الحيوانات التي كانت الأنيس والرفيق الحنون للأميرة في أزمتها والتي

---

(١)المصدر نفسه ، ص٣٢.

(٢)المصدر نفسه ، ص٤٠.

لم تكن لتحس بتلك الظروف العصيبة لأنها كانت محظوظة، إذ أرسل إليها القدر أصدقاء جدد وقفوا إلى جانبها في محنتها، ومن ثمة فإن من يعمل خيرا يجني حتما خيرا ومن يحمل العكس يجني شوكا نظير ما زرع ، ولا شك أن نهاية خيرزان" كافية لتوضيح ذلك.

وعبر الحيوانات تمرر الأميرة بعض النصائح أو على الأصح تنقل إليهم بعض السلوكيات الراقية كما في الحوار :

الأميرة ... يا بطتي ... يا وزتي يا فرختي ... يا ديكي يا عنزتي يا بجعتي

" الأميرة: أكلتم.

الحيوانات: آه.

الأميرة: شربتم.

الحيوانات: آه.

الأميرة: الحمد لله.

الحيوانات: آه.

الأميرة: ذلوقتي أغسل وشي وأغير ملابسي ونرقص ونغني..."[١] وبالمقابل أبرز الكاتب بشاعة الغدر والخيانة من

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٤٠.

خلال شخصية "خيرزان" التي خانت الأمانة، وغدرت بالأميرة وبالسلطان التي استأمنها على ابنته، استبشع الكاتب عبر شخصيتها قساوة القلب وسوء المعاملة، وفساد النية والأخلاق وبين من خلال نهايتها أن الشر عمره قصير ومن ثمة فإنه إلى زوال وقد لجأ السيد حافظ بغية تصعيد الحدث الدرامي في المسرحية إلى بعض الحيل التي تعتمد في مضمونها على السحر، ونفس الشيء بالنسبة إلى الانفراج أو الحل في بعض الحالات وهذا الأمر جيد لأنه يجعل مخيلة الطفل تتسع أكثر لتسبح في عالم كل شيء فيه ممكن الحدوث، وإذا كان البعض لا يحبذ اللجوء إلى مثل هذه الأمور بحجة أنه لا يحب أن نبتعد بالطفل عن الواقع لندخله في عالم الخرافات والأساطير، فإنني أرى عكس ذلك، إذ مثل هذه الأمور التي تسمو وترتفع بالخيال لدى الطفل هي من أهم ما يستهوي الطفل، إذ تسمح له بالاستمتاع عن طريق الخيال وهذا لا يحول دون إدراكه في الوقت نفسه لواقعه، بل إن ذلك يساعده أكثر في استيعاب تلك السلوكيات التربوية والفكرية ومن هنا تحقق للطفل المتعة والاستفادة معا.

وتشير بأن الكاتب لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يهمل أو بالأحرى أن يتناسى الوطن وقيمته إذ لا تخلو مسرحية من

مسرحياته من هذه الرسالة الهامة التي تحتل مكانة عظيمة في ذاته.

وإذا لم يفرد لها جانب لا بأس به فإنه لا ينسى ذكرها والوقوف عندها ولو بكلمات مقتضبة، ففي هذه المسرحية (الأميرة) حب الرمان وخيرزان) ورأت هذه القضية في معرض تذكر السلطان "مهران" وابنته "حب الرمان" لأغنية حميمية دافئة، لها وقع وذكرى في نفسيتها، واستغل الكاتب هذه الفرصة ليمرر رسالته تلك، وإن كانت مقتضبة إلا أنها موحية وتفي بالغرض المطلوب، وكأننا به في هذا الموقف يود أن يقول بأن الوطن (بتاريخه وأناسه وأفراده أغنية جميلة تتغنى بها دائما وأبدا وترتبط بأسمى العواطف والأحاسيس.

<< السلطان فاكرة الأغنية يا أميرة.

الأميرة: فاكرة يا والدي حد ينسى تاريخه حد ينسى ناسه .. الوطن والناس >>[١].

الشخصية والحدث البناء اللغوي لمسرحية حب الرمان وخيزران كان حديث الكاتب مركزا ومختصرا وبسيطا وبعيدا كل البعد عن التعقيد، وذلك لاستعمال اللهجة الدارجة فالطفل

---

(١) الأميرة حب الرمان وخيرزان السيد حافظ . ٢- المصدر نفسه ، ص ١٣.

يستطيع أن يتابع كل كلمة فيه دون أن يتشتت ذهنه بين الأحداث، وبين الكلمات ووظف أسلوبا سلسا جميلا، يعتمد أحيانا على رنة شعرية كانتهاء ببعض الكلمات بنفس القافية << السلطان: يا مهران اعتذر لي للأمير عمران وقوله السلطان عرفان كبير وصار تعبان والسفر ثلث أيام كثير>>[١]

ونلمس نفس السمة في هذا الحوار:

<< الشجرة: مرحبا بالأميرة حب الرمان.

الأميرة: أهلا بشجرة التين.

الشجرة: أهلا يا أحلى الحلوين.

العصفورة: أهلا بالأميرة اللطيفة.

الأميرة: أهلا بالعصفورة الخفيفة الظريفة >>[٢]

كما استعان الكاتب في هذه المسرحية ببعض الأمثال التي تزيد من قوة المعاني،

كقوله على لسان الأميرة.

<< الأميرة: ... واعمل المعروف وانساه >>[٣]، وقوله أيضا << الصديق وقت الضيق ... >> وشوق في هذا الاطار ما

(١) المصدر نفسه ، ص ١٣.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٨.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٨.

قاله "عابر السبيل" << اللي يعمل معروف يلقاه >>[١]، وقوله أيضا لما استهانت "خيزران" بخبرته الطيبة، لمعالجة القائد "مهران". <<إنت كمان حا تحمل فيها طبيب.
عابر سبيل: يوضع سرد في أضعف خلقه>>[٢].
وتشير إلى أن الكاتب استعان بجملة من الأمور التي تجلب انتباه الطفل وتدخل البهجة والفرحة إلى قلبه، ومن بينها الأغاني، ففي الفصل الأول وظف ثماني أغاني، بل إن هذا الفصل بدأه الكاتب بأغنية حدد معناها فقط دون أن يؤلف كلماتها إذ يقول: << كلمات الأغنية تقول ما معناه ستتزوج الأميرة حب الرمان من الأمير عمران، تغرد العصافير في السماء تبارك هذا الزواج سينتقل الفرح والغناء إلى بلاد الأمير عمران والأميرة حب الرمان >>[٣]
وتأتي الأغاني الموظفة في هذا العمل للتعليق على المواقف ومسايرة لها، فالأغنية الثانية جاءت كتعبير عن فرح أهل بلاد السلطان عرفان بزواج الأميرة حب الرمان" ويحدد الكاتب هنا أيضا معناها فقط، إذ يقول : << الناس في فرح ولهو يعزفون

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٨.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٩.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٧.

... ويغنون (الكلمات تقول بما معناه).

١- مبروك عليك يا أميرة البلاد يا حب الرمان.

٢- ستغادرين الديار إلى قصر الأمير عمران.

٣- عاش الأمير عمران والأميرة حب الرمان>>[١] وتأتي الأغنية الثالثة لتعبر عن الوطن وحب الوطن ومن خلالها تشارك الأميرة في الغناء لتودع كل شيء في بلادها، ويقول الكاتب فيها دائما بتحديد الموضوع فقط : << تخرج الوصيفات والعبيد ثم تخرج الأميرة تغني معهم كلمات معناها (سلام يا أهل بلدي سلام يا كل الطير يا كل الشجر ، يا كل البيوت يا كل البشر >>[٢]

أما الأغنية الخامسة فيحدد الكاتب معناها وكلماتها وضمنها تغني الأميرة "حب الرمان" مع والدها السلطان "عرفان" ويقول فيها:

<< السلطان: (يأخذها جانبا يغني لها أنا بنتي . حب الرمان).

الأميرة: وأنا وأبويا السلطان عرفان (يغنيان) >>[٣]. ونشير إلى أن جل الأغاني في الفصل الأول تحمل في طياتها الفرح

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١١.

(٢) المصدر نفسه ، ص ١١.

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٣.

وإن لم يخل بعضها من الشجن، باعتبار أن الموقف صعب نظرا لأنه يتعلق بالوداع وترك الأهل والخلان، ولكننا نصادف في نهاية هذا الفصل أغنيتين حزينتين للأميرة حب" "الرمان بعد أن ضاعت هيبتها ومكانتها بسبب مكائد "حيرزان" ففي الأغنية الأولى يكتفي الكاتب بقوله:

<< (... أغنية حزينة للأميرة الرمان)>>[١] أما الأغنية الثانية فيحدد على الأقل معناها ويقول فيها: << (تبكي وهي تعني أغنية بما معناه هذا حال الدنيا الشر يفوز وأحيانا الخير يخبو وينهار) >>[٢].

أما فيما يخص الفصل الثاني فقد وظف الكاتب العديد من الأغاني بل إنه افتتح هذا الفصل بأغنيته لم يحدد مغزاها غذ يقول : << بعد موسيقى وتايلوه غنائي...>>[٣]. كما عمد الكاتب إلى توظيف نفس الأغنية التي وردت في الفصل الأول أكثر من موضع وأول توظيف لما يكون في شكل حزين ومأساوي يقول الكاتب : << (تتذكر الأميرة أغنية أنا بنتي حب الرمان وأبويا السلطان عرفان ... تكون أغنية قصيرة

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٦.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٨.
(٣)المصدر نفسه ، ص ٣٩.

جدا الطيور فرحة .. بالأميرة والأميرة تبكي) >>[١]. ونفس الأغنية يرددها هابر السبيل وقد لقنتها إياه الأميرة "حب الرمان" ليرددها أمام قصر والدها كرسالة لإنقاذهما هي فيه، وقد وردت في الصفحات التالية: (٥٤ ،٥٥، ٦٨، ٧٠).

كما وظف الكاتب عددا آخر من الأغاني منها ما هو تعليق على بعض المواقف، ومنها ما هو تنفيس من الأميرة على ذاتها كهاته الأغنية التي تشترك في غنائها أيضا الحيوانات ويقول الكاتب عن مضمونها : << (تغني الطيور والحيوانات) تظهر الأميرة ... تغني وترقص معهم في أغنية معناها يا مسافر لبعيد قول لأبويا السلطان عرفان ببنتك في سجن زعفران والحيوانات ترد أهلا بالأميرة الجميلة اللي قلبها أطيب القلوب>>[٢]. كما يختم الكاتب المسرحية بأغنية يؤديها الأميرة "عمران" والأميرة "حب الرمان" وتعتبر هذه الأغنية الختامية أغنية وداع يقول لكاتب عنها:

<<الأميرة والأمير عمران: يحتوي أغنية الوداع الخير مهما كان دائما ينتصر على الأشرار >>[٣] ونشير في الأخير إلى

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٦.
(٢) الأميرة حب الرمان وخيزران السيد حافظ، ص ٤٣ ــ ٤٥.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٧٦.

أن مجموع الأغاني التي استعان بها الكاتب في الفصل الثاني هي اثنتا عشر أغنية.

ومن جهة أخرى نجد أن السيد "حافظ" عمد إلى كسر الجدار الرابع لاشراك الأطفال في المسرحية مما يشيع جوا من البهجة والفرح في وسطهم، وذلك عن طريق طرح الأسئلة عليهم باعتبار أنهم على علم بالأحداث الغائبة عن ذهن بعض شخصيات المسرحية وأول مشاركة للأطفال كانت حول قتل الحية التي كانت "خيزران" قد وضعتها للتخلص من الأميرة، وهاته الأخيرة كانت قد لجأت إلى القلادة السحرية وهي التي خلصتها من تلك الحية، بينما ادعت "خيزران" أنها من قتلتها يقول الكاتب: <<الأميرة: وإزاي قتلتي الحية؟

خيزران كده ... كده ... كده (تمثل أنها ضربتها بقدمها ويدها).

...الأميرة للأطفال في الصالة خيزران هي اللي قتلت الحية وأنقذتني ؟ (بالطبع يجيب وخيزران تغتاظ >>[١] وكذلك بادرت الأميرة بسؤال الأطفال عن الأطفال بالنقي ..

الأهل المسموم ، هل تأكل منه هي والقائد "مهران" أم لا؟ يقول الكاتب في هذا الموقف: << الأميرة الأطفال في الصالة

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٣.

ناكل ... ناكل>> كما طرحت الأميرة سؤالا للأطفال حول من تكون الأميرة هي أم خيزران" << الأميرة: ولا << الجمهور الصالة، ياولاد أنا الأميرة والاهية؟

خيزران: (للجمهور في الصالة) أنا الأميرة.

الأميرة: أو واللاهية؟

خيزران: أنا والاهية؟ >> (١) . أما في الفصل الثاني فقد تم كسر الحاجز الرابع مرارا والبداية كانت عندما أحس السلطان بالقلق على ابنته "حب الرمان"، ولكن وزيره كان يؤكد له في كل مرة أنها مجرد وساوس لا أكثر ولا أقل، إذ بادر السلطان بإشراك الأطفال في قلقه عن طريق طرح التساؤلات عليهم. << الوزير، الحقيقة إن بنتك بخير وسلام.

السلطان: بخير وسلام ... هو فين الخير وسلام.

الوزير: اسمعني بس يا مولاي السلطان ينظر للعدالة)

السلطان: (للأطفال في الصالة) الأميرة حب الرمان تعبانة ولا موش تعبانة.

الوزير: لا يا مولاي مش تعبانة بس إنت اللي قلقان شوية

السلطان: اسمعني يا وزير ... لازم أروح ليه.

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٥.

الوزير: لا ما تروحش

السلطان: إزاي؟ (ينظر للأطفال فى الصالة) أروح لها؟ >>[١]

ولقي الأسلوب ينتهجه الوزير حينما يسمع السلطان عابر السبيل يردد أغنيته خاصة بما آلت إليه حالة "حب الرمان" بينما ينفي هو وجود أحد يغني. وكذلك الأمر بالنسبة للسلطان عندنا يصر الوزير على رأيه، يقول الكاتب:

<< عابر سبيل: (يغني من بعيد) يادي الزمان اللي خلى حب الرمان خدامة على خيزران...

السلطان: سامع الأغنية دي؟

الوزير: مش سامع حاجة مفيش حد بيغني (يسأل الأطفال في الصالة)

السلطان: اسمع كويس

عابر سبيل: ((الصوت يقترب)) يادي الزمان اللي خلى حب الرمان خدامة خيزران

السلطان: أهه بيقول حب الرمان

الوزير: دا بياع رمان

السلطان: اسمع أمال (للأطفال في الصالة) قولو للوزير يسكت

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٦٧-٦٨.

ويسمع أسكت ... أسكت أسكت واسمع>> [١]

وآخر مقطع يتم فيه تكسير الجدار الرابع، تصادفه حينما يتم استدعاء عابر السبيل للاستفسار عنه.

(١) المصدر نفسه ، ص٦٨

الفصل الثانى
بنية الزمان والمكان في المسرحية

أولا : الزمن

١- مفهوم الزمن :

من أهم المجالات التي أولت أهمية كبيرة الزمن، الدراسات الأدبية واللغوية ، ولأنه لاتوجد لغة لا تملك مفهوما للزمن ، أو علامة دالة على الزمن، فاللغة التي تدل على الزمن بعلامات مقررة في الفعل، أعرف وأكمل من اللغة التي خلت من تلك العلامات، وبمقدار الدلالة تكون العراقة والارتقاء.[١] فالعلامات الدالة على الزمن، دليل على ثراء اللغة وقوتها وقد حاولت اللغة العربية، من خلال دراستها ضبط مفهوم الزمن عبر مجموعة من المفردات والألفاظ وحتى الباحثين الأوائل كانت لهم اجتهادات واضحة ويتجلى ذلك في معجمها الزاخر بعشرات الألفاظ الدالة على الزمن.

فقد جاء في لسان العرب، أن الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر والزمن يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه ، وأزمن الشيء طال عليه الزمان وأزمن

---

(١) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية منشورات المكتبة العصرية صيدا, بيروت ص٤٠.

بالمكان أقدم به زمانا »[١]

وجاء في القاموس المحيط ، أنا لزمن «اسم لقليل الوقت وكثيرة، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن»[٢]. وبالتالي فالزمن لفظ يطلق على مقدار معين من الوقت طال أو قصر، كما انه يحمل بين طياته حركية واستمرارية تدل على حيويته وتتابعه، فهو غير متوقف وليس له نهاية محددة لذلك فهو يتجدد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة»[٣]

هذا عن مفهوم الزمن في اللغة، فماذا عن مفهومه الاصطلاحي؟

رغم كل المحاولات التي قدمتها اللغة، من أجل تحديد مفهوم الزمن إلا أنها بقيت عاجزة عن ذلك، فللزمن معاني عديدة منها الاجتماعية والنفسية والدينية وغيرها، لذلك صعب على عبر عنه الباحثين والمفكرين ، وحتى الفلاسفة إيجاد معنى محدد وثابت للزمن، وهذا ما القديس أوغسطين بقوله:

---

(١) ابن منظور: لسان العرب المجلد السادس، نسقه ووضع فيها رسالته، علي بشيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت .ط٢. ١٩٩٢. مادة ز . المصدر نفسه .ص.١٨٦٧.

(٢) الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب القاموس المحيط، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر ط٢ ،١٩٥٢، ص ٢٣٣. ٢٣٤ .

(٣) محمد عايد الجابري : بنية العقل العربي مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ط٤ ،١٩٩٢ ،ص ١٨٩.

لوسألني أحد إن كنت أعرف الزمان ؟ فسأجيبه إنني أعرف ولو سألوني ماهو : سأجيب بأنني لا أعرفه.[1]

وقد ذهبت الفلسفة، مذاهب شتى في تفسيرها للزمن باعتبارها من أقدم المعارف الإنسانية، بداية من الفلسفة اليونانية القديمة، وصولا إلى الفلسفة الحديثة فنجد الفيلسوف "كانط" يربط مفهوم الزمن بالعقل فقال عنه : إنه مركب فيه بفطرته كإطار لا يستطيع أن يدرك مضمون التجربة الخارجية الحسية إلا بإدخاله فيه ونظر "برجسون" للزمن على انه :« سيلان دائم».[2]

كما نجد الفيلسوف العربي ابن رشد" يرى بأن الزمن والحركة متلازمان ولا يمكن الفصل بينهما، فيقول: «إن تلازم الحركة والزمان صحيح، وإن الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة لأنه ليس يمتنع وجود الزمان إلا مع الموجودات التي لا تقبل الحركة ».[3]

كما وصفه "عبد المالك مرتاض": «هو خيط وهمي مسيطر

---

(١) كريم زكي، حسام الدين الزمان الدلالي،دراسة لغوية لمفهوم الزمن ألفاظه في الثقافة العربية ،دارغريب.القاهرة ط٢، ٢٠٠١، ص ٩.

(٢) مها حسن القصرواي : الزمن في الرواية العربية، ص١٩.

(٣) أحمد،حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن ط١، ٢٠٠٤ ص ١٧.

على التصورات والأنشطة والأفكار».[1]

٢- أنواع الزمن :

يمكن تحديد نوعين للزمن لهما دور في تشكيل الزمن في الأدب وهما :

١-٢. الزمن الطبيعي الموضوعي :

إن الزمن الطبيعي هو زمن مستقل عن ذواتنا، مما يجعله موضوعيا بعيدا عن الذاتية لذلك نستطيع تحديدة بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة »[2]

إضافة إلى انه زمننا العام والشائع الذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وخصائص هذا المفهوم في كونه مستقلا عن خبرتنا الشخصية للزمن، وباعتباره مطابقا لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة وليس نابعا من خلفية ذاتية»[3].

«إن الزمن الطبيعي هو زمن غير متناهي الوجود يسير دائما نحو الأمام بحثا عن سيلانه عن الآتي فهو عبارة عن جريان

---

(١) عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر ٢٠٠٥، ص ١٧٩.
(٢) أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص ٢٣.
(٣) مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ،ص ٢٢. ٢٣.

منتظم » يمضي دائما نحو الأمام بحركته لا يلتفت إلى الخلف ولا يمكنه العودة إلى الوراء »[١].

ويتجلى الزمن الموضوعي في تعاقب الفصول والليل والنهار وبدء الحياة من الميلاد إلى الموت ، فهذه المظاهر كلها تبرز في وجود الأرض (المكان) أي يتحرك الزمان ويتعاقب مجددا الطبيعة الأرضية نتيجة الحركة وللزمن الطبيعي أنواع حسب تقييم الدكتور عبد المالك مرتاض" في كتابه نظرية الرواية.

أ - **الزمن المتواصل :** ويطلق عليه أيضا "الزمن الحركي وهو أيضا زمن سرمدي وزمن طولي متواصل أبدي .

ب - **الزمن المتعاقب :** وهو زمن دائري متكرر، مثل الفصول الأربعة وتعاقب الليل والنهار

ج - **الزمن المنقطع :** يطلق عليه الزمن المتشظي وهو زمن طولي إلا انه يتصف بالإنقطاعية والتوقف وهذا الزمن لا يتكرر إلا نادرا .

د -**الزمن الغائب :** هو زمن يحدث خارج الإدراك والوعي الإنساني[٢].

---

(١) وهيبة بوطغان : البنية الزمنية في رواية عابر سرير الاحلام لأحلام المستغانمي ٢٠٠٨ -٢٠٠٩، ص٣٧.

(٢) عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ٢٠٠٥ ص١٧٥.

٢-٢. الزمن النفسى :

يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص المتصل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية .فهو نتاج حركات أو تجارب الأفراد وهم فيه مختلفون حتى إننا يمكن القول أن لكل منا زمانا خاصا يتوقف على حركته وخبرته الذاتية .

فالزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة ، مثلما يخضع الزمن الموضوعي وذلك باعتباره ومنا ذاتيا بقيمه صاحبه بحالته الشعورية (١)

ولكل منا زمنه الذاتي الخاص فلا يوجد زمن تشترك فيه نفسان ولعل هذا ماجعله زمنا نسبيا داخليا يقدر بقيم متغيرة باستمرار وهذه القيم في الواقع ترتبط بنا الزمن النفسي إذن هو الزمن الذاتي المتصل بوعي الإنسان ووجدانه وخبراته فهو ناتج تجارب الأفراد، وبطبيعة الحال هذه التجارب تختلف من فرد إلى أخر، كما أن الزمن النفسي لا يخضع لقياسات وضوابط مثلما هو الزمن الطبيعي، لذا فإن الزمن الإنساني يتجلى من خلال الزمن الطبيعي كإطار خارجي، والزمن النفسي كمحرك داخلي.

---

(١) مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ،ص٢٣.

٣-الزمن في الرواية :

يعتبر الأدب أحد أرقى الأجناس الفنية وأكثرها صلة بالحياة الإنسان ونفاذا داخل كيانه واستجلاء لخبايا نفسه ومشاعره, وكشفا لرؤى وأحاسيس طالما عجز الإنسان العادي، عن البوح بها فالفن هو اختراق ونفاذ داخل النفس البشرية » . ولعل أكثر الأجناس الأدبية، التصاقا بالزمن وأوسعها انفتاحا عليه، الرواية ، فالزمن يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها، والرواية فن الحياة.

فالأدب مثل الموسيقى فن زماني، لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة[١]، ذلك أنه يلعب دورا مهما في سير الرواية ، بحيث يدخل كعنصر فاعل في البيئة الروائية التي يتخللها ثم يعلن بعد ذلك سطوته على باقي العناصر الأخرى (المكان، الشخصيات، الأحداث) بحيث تتحرك هذه العناصر بحركته، وتتوقف عن الحركة بسكونه، ولعل النص الروائي هو القالب المفتوح على كل التشكيلات الزمنية ، لأنه لا يمكن أن نتصور عملا روائيا دون أن يحمل بين طياته زمن.

---

(١) مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية، ص٣٦.

ذلك أن الرواية باعتبارها قصة هي زمني بامتياز لذا فالزمن أساس في بناء الرواية ، إذا أنه كما يرى "جرارجينت" (gerand gemette) بإمكاننا سرد قصة دون تحديد المكان الذي تجري فيه، كما أنه باستطاعتنا سرد تلك الأحداث على مسافة تبعد عن مكان وقوعها، لكنه يكاد يكون مستحيلا سرد أحداث دون تعيين الإطار الزمني لها(١).

٤ - الزمن عند البنيويين :

تعدد مفهوم الزمن حسب اختلاف اتجاهات الباحثين والروائيين ، ولعل أبرز هذه الاتجاهات هم الشكلانيون الروس فهم الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب وهم الذين ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي .

- توماتشيفسكي :

يوضح توماتشيفسكي : المتن الحكائي هو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية والمبنى الحكائي فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته، إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت

---

(١) إدريسبوديبة : الرؤية والبيئة في روايات الطاهر وطار ، منشورات جامعة منتوري قسنطينة،ط١،٢٠٠٠ ،ص ٩٨.

في الواقع والمبنى القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على مستويفني»[١].

لم تمنح النظرية الشكلانية نظام الأحداث الحكاية، اهتماما كبيرا ، وإنما وجهت اهتمامها إلى العلاقات القائمة بين الأحداث، فهم يهملون السرد من حيث هو قصة ولم يكونوا يهتمون سوى بالسرد من حيث هو الخطاب[٢].

أما من حيث العلاقة بين الزمنين زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي لا يمكن أن نحدد علاقة معينة، وأن ما يمكن أن نبينه هو كون الزمنين غير متوازيين »[٣].

وذلك أن زمن المبنى الحكائي لا يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث كما هو الشأن لدى زمن المتن الحكائي

تزفيطانتودوروفT.TODOROV :

لقد انطلق في دراسته للزمن الروائي من النقطة التي أشار إليها الشكلانيون الروس فيما يخص المتن والمبنى الحكائي وعبر عنهما بزمن القصة وزمن الخطاب وهما تميلان النص.زمن القصة هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل

---

(١) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت ط١، ١٩٩٩ ص ٢٣.

(٢) مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ،ص٤٩.

(٣) إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص١٠٠

الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفي).

زمن الخطاب وهو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروى له (الزمن النحوي).[١]

وإن كان حضوره في النص أقل بروز من الزمنيين السابقين لأن تمثيل هذا الزمن ضروري ليصبح النص مقروءا، إن هذه الأزمنة داخلية.

ويعين "تودوروف" أزمنة خارجية تقيم هي كذلك علاقة مع النص التخييلي وهي على التوالي:

زمن الكاتب:

"أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف".[٢]

زمن القارئ:

" وهو المسؤولعن التفسيرات الجدية التي تعطي الأعمال الماضي ".[٣]

---

(١) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ،ط٣ ـ٢٠٠٦ ،ص٤٩.
(٢) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص ١١٤.
(٣) المرجع نفسه، ص ١١٤.

الزمن التاريخي :

" ويقصد بالزمن التاريخي الزمن الذي يتخذ التاريخ موضوعا للحكي ".[(١)]

أما الزمن في الدراسات العربية فهو الآخر عرف عدة تقسيمات و اتجاهات بحسب اختلاف الباحثين ومن أهمهم الباحث و الناقد المغربي سعيد يقطين" الذي جعل تقسيم الزمن ثلاثي:

زمن القصة زمن الخطاب، وبالعلاقة بينهما يتشكل الزمن الثالث وهو زمن النص.

إن الفرضية التي ننطلق منها في هذا التقسيم الثلاثي العام تتجلى في كون زمن القصة ظرفيا زمن الخطاب نحويا وزمن النص دلاليا ، وفي الزمن الأخير تتجلى زمنية النص الأدبي (الروائي هنا باعتباره التجسيد الأسمى لزمن القصة وزمن الخطاب في ترابطهما وتكاملهما).

إن هذا الترابط بين زمن القصة زمن الأحداث كما جرت في الواقع) وزمن الخطاب أي ترتيب هذه الأحداث في شكل خطي متسلسل، هو الذي يشكل لنا زمن النص.

---

(١) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي، ص ٤٢.

يميز الباحثون في السرديات البنيوية في الحكي بين مستويين اثنين للزمن وهما:

١- زمن القصة:

"هو نوع وقوع الا الأحداث المروية في القصة فلكل قصة بداية ونهاية ويخضع زمن القصة إلى التتابع المنطقي ".

٢- زمن السرد:

"هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة"(١).

فإذا كانت أحداث القصة تروى من البداية حتى النهاية وفق ترتيب طبيعي على الشكل التالي :

ج د أب

وهكذا يحدث ما يسمى "مفارقة بين زمن السرد وزمن القصة"(٢).

يرى بعض نقاد الرواية البنائين أنه عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة فإننا نقول أن الراوي يولد مفارقات سردية".(٣)

---

(١) محمد بوعزة: تحليل النص السردي ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص٨٧.
(٢) حميد الحميداني: بنية النص السردي ،ص٧٣.
(٣) المرجع نفسه، ص٧٤.

١- المفارقات السردية:

تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة, سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه[١].

فالمفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (Rétrospection) أو تكون استباقا لأحداث لاحقة (Anticipation).[٢]

إذن المفارقة تكون بمخالفة زمن السرد في رواية أحداث القصة إما عن طريق العودة إلى الماضي واسترجاع أحداث ماضية فيه ، وإما عن طريق التنبؤ والاستباق لأحداث تحدث فيما بعد.

"وكل مفارقة سردية يكون لها مدى (Pontee) واتساع (Amplitude) فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة يقول "جرار جنيت" : « إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي و إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر :

---

(١) محمد بوعزة : تحليل النص السردي، ص٨٨.
(٢) حميد الحميداني : بنية النص السردي، ص٧٤.

أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة .... »[١].

١-١الاسترجاع :(Retrospection) أو (السرد الاستذكاري) :

ويعني استعادة أحداث سابقة للحظة ك (راهن السرد)[٢] .

كما أنه عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"[٣].

أنواعه :

أ- استرجاع خارجي (Aexterne)

وهو الذي يعود إلى ما وراء الافتتاحية وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي الذي يتموقع بعد الافتتاحية ولذلك نجده يسير على خط زمني مستقيم، وخاص به فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية[٤].

ب- استرجاع داخلي (A. Interne)

وهو الذي يلتزم خط زمن السرد الأولي وينقسم بالنظر إلى

---

(١) حميد لحميداني : بنية النص السردي ،ص٧٥.
(٢) نظال الصالح : المنزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص١٩٦.
(٣) عمر عاشور : البنية السردية عند الطيب صالح، دارهومه للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ٢٠١٠، ص ١٨.
(٤) المرجع نفسه،ص ١٨.

علاقته مع هذا المستوى إلى:

١- استرجاع داخلي متباين حكائيا :

كتوضيح خلفية شخصية روائية جديدة في القصة.

٢- استرجاع داخلي متجانس حكائيا : يسير تماما على خط زمن السرد الأولى.

إذن فالاسترجاع من بين أهم التقنيات في البناء الزمني وهو ذو أهمية كبيرة حيث أنه يقوم بسد ثغرة زمنية في النص، والعودة إلى الماضي، وإضاءة ماضي شخصية و استعادتها إلى النص.

١-٢-الاستباق (Anticipation) أو (السرد الإستشرافي):

هو يعني "كل حركة سردية تقوم على سرد حدث لاحق، أو ذكره مقدما."[١]

ويكون الاستباق عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الشارة إليه مسبقا وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي سبق الأحداث (Anticipation)

وهو إحدى تجليات المفارقات الزمنية على مستوى نظام الزمن"[٢] .

(١) نضال صالح: مرجع سابق، ص ١٩٧.
(٢) عمر عاشور : المرجع السابق، ص٢٠.

٢- نظام السرد (الإيقاع):

يتحدد إيقاع السرد من منظور السرديات بحسب وتيرة سرد الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها، في حالة السرعة يتقلص زمن القصة و يختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة أو بضع كلمات بتوظيف تقنيات سردية.[١]

وتيرة سرد الأحداث هي التي تحدد إيقاع السرد ونظامه من خلال درجة سرعتها وبطئها بحيث يتقلص زمن القصة في حالة السرعة، أي من خلال سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة.

" دراسة نظام السرد تعنى بدراسة العلاقات بين زمن الحكي، وطول النص، حيث أن الزمن يقاس بالثواني والسنين، والطول بالجمل والصفحات وذلك قصد استقصاء التغيرات التي تطرأ على سرعة السرد من تعجيل وتبطئه وهو ما يسمى بالديمومة".[٢]

الديمومة إذن هي تتجلى بسرعة السرد من خلال التعجيل و

---

(١) محمد بوعزة: تحليل النص السردي ، ص٩٢.
(٢) عمر عاشور : البنية السردية عند الطيب صالح ،ص٢٢.

التبطئة وذلك من خلا استقصاء التغيرات التي تطرأ عليه ، حيث يقاس فيها الزمن بالثواني و السنين أما الطول بالجمل و الصفحات. لهذا يقترح "جرارجنيت" أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة (Sommaire) الاستراحة (Pause)، القطع (L'ellipse)، والمشهد(Scène) (١)

ففي كل الحالات يخرج الزمن عن تطوره الطبيعي، إما أن يتوقف تماما أو يتسارع أو يتساوى، تبعا للضرورة السردية(٢).

٢-١- تسريع السرد: يتم تسريع السرد من خلال تقنيتين هما:

أ- الخلاصة: (Sommaire):

والتي تعني سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات، أو اشهر أو ساعات واختزالها
في صفحات أو أسطر أو كلمات دون التعرض للتفاصيل.(٣)

ب- القطع (الحذف) ellipses :

---

(١) حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص ٧٦.
(٢) ادريس بوديبة: البنية و البنية في روايات الطاهر وطار، ص١٠٤.
(٣) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، ص ١٩٧.

ويعني تجاوز بعض المراحل من القصة أو أن ثمة أجزاء من الحكاية مسكوت عنها في النص، والحذف يسمى كذلك القطع وهو حذف فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة أي ان يكف الروائي على مرحلة أو مرحلة زمنية ، ويكتفي بالإشارة إلى ذلك بعبارات مثل:بعد مدة زمنية مرت سنوات عديدة ، وما إلى ذلك من العبارات التي تدل على هذا الحذفالزمني وقد يحدث أن يكون هذا الحذف ضمنيا لا يصرح به الكاتب مباشرة وإنما يكتشفه القارئ.(١)

وللحذف عدة أنواع يحددها جرارجنيت وهي :

القطع المحدد (E. détermine):

وهو الذي ينص على مدة كقولنا بعد مدة كذا فالحذف المحدد إذن يعني أن نصرح بالحذف والقطع بطريقة وأسلوب مباشر ونعلن عن مدة الحذف أو الزمن .

القطع الغير محدد (E. indetermine):

وهو الذي يشار إليه، ولا ينص على مدته كقولنا بعد مدة " وهنا نصرح بالحذف بطريقة مباشرة لكن دون تحديد الزمن(٢)، وهناك قطع صريح وقطع ضمني يفهم من السياق.

---

(١) إدريس بوديبة : مرجع سابق ،ص ١٠٨.

(٢) عمر عاشور : البنية السردية عند الطيب صالح ص ٢٤.

٢-٢- تعطيل السرد :

ويتم تعطيل حركة السرد ، وإيقاف نموها، من خلال عنصرين يؤديان وظيفة تقنية لوظيفة المظهرين السابقين وهما :

أ-المشهد (Scene) :

يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق.[١]

و المشهد هو حالة التوافق التام بين حركة الزمن وحركة السرد حيث يتحرك السرد أفقيا وعموديا بنفس حركة الحكاية، فتتساوى بذلك المسافة الزمنية(مستوى الحكاية).

والمسافة الكتابية (مستوى (النص) وهذا لا يأتي في الحقيقة، إلا في حالة خطاب بالأسلوب المباشر (الديالوج والمونولوج) لذلك يسمى المشهد بالطريقة الدرامية في كتابة القصة.[٢] لقد وضح جرار حنيت هذه التقنية التي يتطابق أو يكاد زمن الحدث بزمن القصة ، وهو يناقض الخلاصة لأن المشهد عبارة عن

---

(١) حميد الحميداني : بنية النص السردي، ص٧٦

(٢) عمر عاشور : البنية السردية عند الطبيب صالح ،ص ٢٢.

قص مفصل، والخلاصة عبارة عن قص ملخص وأن (الأزمنة القوية للفعل تصادف الحالات الأكثر كثافة في القصة في حين أن الأزمنة الضعيفة تكون ملخصة بخطوط عريضة مصورة من بعيد تصادف هذه الزمنية في المقاطع الحوارية والمشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية الى التطابق مع الحوار في القصة[١].

ب- الاستراحة (الوقف)(pause):

تكون في مسار السرد الروائي توقفات معنية يحدثها الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها[٢].

وهي تحدث عندما يوقف الزمن تطور الزمن أي لتتحقق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، ونصادف هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف والخواطر ويسميها جرارجنيت الوقفات الوصفية **pause descriptive** .[٣]

الاستراحة إذن مظهر من مظاهر تعطيل السرد وهي تقوم بتعطيل سير الأحداث وإيقافها، ويتم ذلك من خلال الوقفات

---

(١) إدريس بوديبة : الرؤية والبنية في الروايات الطاهر وطار،ص ١٠٩.
(٢) حميد لحميداني : بنية النص السردي ،ص ٧٦.
(٣) إدريس بوديبة : مرجع سابق ،ص١٠٦.

الوصفية أو التحليل وهذا ما يحدث نوع من القطع الزمني حيث أن الراوي يرى أن قبل الشروع في السرد ينبغي أن يعرف بالشخصيات أو الأماكن.

٥- أهمية الزمن :

للزمن أهمية كبيرة اكتساها من خلال موقعه داخل البنى الأدبية خاصة السردية منها وذلك لما يصل به أحيانا إلى رتبه الصدارة، لأنه أحد مكونات السرد ومحور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها ، وكما أنه عامل أساسي في تقنياتها،بحيث نجد الدراسات الأدبية الحديثة عينت به كثيرا من حيث أنه أحد أهم المكونات في العمل الأدبي فصار للزمن أهمية في الحكي فهو يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي[١]،إذ ترتكز عليه النصوص في تعميق معانيها، وبناء شكلها، وكذا تكثيف دلالتها, وكل حدث داخل النص مرتبط بزمن معين إذ لا يمكن أن نتصور حدثا سواءا كان واقعيا أو تخليا خارج الزمن كما لا يمكن تصور ملفوظا شفويا او كتابة ما دون نظام زمني إذن هو ركيزة أساسية في كل

---

(١) محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص٢٠.

نص بغض النظر عن جنس هذا النص[١].

يؤكد "حسن بحراوي" أن أهميته في العمل السردي تتجلى أكثر من خلال حسن استغلاله (إن التأكيد على أهمية زمن السرد والتشديد على خطورة الدور المنوط به)[٢].

تظهر أهمية الزمن في الرواية أيضا من خلال أنه ذو أهمية بالغة لعالمها الداخلي وحركة شخوصها، أحداثها ، أسلوبها ، ابنائها ومن ناحية أخرى ذو أهمية بالنسبة لصمودها في الزمن بقاؤها واندثارها و كما أن الزمن يكتسب القيمة الجمالية من خلال دخوله حيز التطبيق حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى و ينعكس عليها فالزمن حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى»[٣]، أي كعنصر بنائي.

٦- الزمان في مسرحية الأميرة حب الرمان وخيرزان:

أما بالنسبة للزمان، فيسير بوتيرة عادية، الحاضر فالمستقبل وذكر الماضي محدود إن لم نقل معدوم، وهذا ما تقتضيه الأحداث، إذ تحتاج إلى سير عادي للزمن اليوم ثم الغد، ثم

---

(١) ادريس بو ديبة : مرجع سابق،ص٩٩.
(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائين ص١٠٨
(٣) مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص ٤٢.

اليوم ثم الغد، أي تتابع منطقي للفعل أو لحركة الزمن ، وإذا حاولنا تحديد الزمن بصفة دقيقة في هذه المسرحية حسب سير أحداثها ، فإن رحلة الأميرة حب" الرمان" إلى بلاد الأمير "عمران" تستغرق ثلاثة أيام، حدثت ضمنها أحداث كثيرة ومتعددة وهذا ما نستشقه من خلال حديث السلطان "عرفان" إذ يقول : " السلطان يامهران اعتذر لي للأمير عمران وقوله السلطان عرفان كبر وصار تعبان والسفر ثلث أيام كثير"[١].

ونفس الشيء يصرح بد الأمير "عمران" إذ يقول:

<< الأمير: هيه في الطريق قدامها ثلاثة أيام >>[٢] فالأزمنة واضحة مما لا يرتك مجالا لاختلاط الأمور على الطفل أثناء متابعته لسير أحداث المسرحية، فالحاضر يبدوا جليا وواضحا من خلال الجمل التي تأتي على لسان الشخصيات من مثل هذا الحوار الذي دار بين الأميرة "حب الرمان" ووالدها السلطان "عرفان" أثناء حلول موعد الرحلة: <<الأميرة:

على كل حال ... آن الأوان.

السلطان شدوا الرحال.

---

(١) حب الرمان وخيرزان السيد حافظ، ص١٣

(٢) المصدر نفسه ، ص١٦.

الأميرة: الوداع يا والدي الوداع>>[١]. ويمر الزمن في هذه المسرحية بشكل عادي كما عهده الأطفال ودون تأويلات بعيدة عن فهمهم وإدراكهم للأمور فالرحلة كما أسلفنا تستغرق مدة محددة لذلك نجد الكاتب يجسدها فعليا في العمل المقام إلى جمهور الصغار، إذ الأيام الثلاثة تمر بانتظام ويتحدد ذلك حسب حديث القائد "مهران" فنجد انقضاء اليوم الأول يفصح عن ذلك قائلا: << مهران نستريح هنا الليلة ديا وبكرة الصباح رباح >>[٢] أما فيما يخص بداية اليوم الثاني فقد استعان المؤلف بصياح الديك إيذانا بحلوله ويضيف "مهران" مؤكدا ذلك بقوله : << مهران: الفجر طلع يوم جديد>>[٣] ويزداد الكاتب في تأكيده على بدء اليوم الثاني من الرحلة حينما تقول نفس الشخصية: << مهران: يلا بينا اليوم الثاني على بركة الله نسير>>[٤]، وعند حلول الليلة الثانية يوضح الكاتب ذلك للأطفال عن طريق هذا الحوار الذي دار بين الأميرة "حب الرمان" والقائد "مهران" ونسوق منه هذا

---

(١) حب الرمان وخيرزان السيد حافظ، ص١٤.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٢.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٢.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٤.

المقطع << مهران وقت الليل حان ... والليلة الثانية هانت
الأميرة: نستريح.
مهران والصباح رباح >>[١]. أما بداية اليوم الثالث فيتعرف عليها الأطفال من حديث "خيرزان" ذلك أن القائد "مهران مرض لأنه تناول الأكل المسموم الذي أعدته "خيرزان" للتخلص منه، ومن الأميرة "حب "الرمان ولكنها لم تفلح في تنفيذ خطتها بالكامل، إلا أنها تخلصت ولو جزئيا من القائد "مهران" الذي كان يشكل عائقا كبيرا أمامها لتنفيذ ما تسعى إليه، وتعلن هذه الشخصية عن بدء اليوم الثالث من الرحلة بقولها :

<<خيرزان: الفجر لاح والصباح رباح ... اتحركوا في الحركة بركة ...>>[٢]

أما إذا عدنا إلى ذكر الماضي في هذه المسرحية فكلما أسلخنا فإنه يكاد ينعدم اللهم إلا بعض الاشارات الموجزة التي وردت في شكل استذكار، ونحددها في استذكارين اثنين، الأول غير محدد بمدة معينة وغرض الكاتب منه يتمثل في رغبته في

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٤.
(٢) المصدر نفسه ، ص٣٠.

إبراز بعض القيم الجمالية والروحية للأطفال كحب الوطن ...،
ويقول فيه : << السلطان : فاكرة الأغنية يا أميرة.
الأميرة: فاكرة يا والدي حد ينسى تاريخه ... حد ينسى ناسه ... الوطن والناس ...>>[١].

أما الاستذكار الثاني فهو محدد المدة، وهو ليس بالاستذكار الذي يحمل معلومات كثيرة من ماضي الشخصيات، ولكنه يزودنا بمعلومة واحدة فقطوتتعلق بالمدة التي مرت على الأميرة "حب الرمان" وهي تعيش في ظل مأساة حقيقية، وهي المدة ذاتها التي قضتها "خيرزان" كأميرة وزوجة للأمير "عمران" ويقول الكاتب على لسانها خيرزان: أنا لسه عروسه وبقالي معاك شهرين لما يبقوا سنتين نسافر نزوره...>>.[٢] ومن هنا فإن الطفل لا يصطدم في هذه المسرحية بأزمنة كثيرة بإمكانها أن تخلط عليه الأمور، ونرجح أن الكاتب قد ركز على الزمنين الحاضر والمستقبل لهذا الغرض، بحيث إنه إذا عاد الطفل بفكره إلى الماضي، فإنما ليعكس فقط أحداث المسرحية في مخيلته، باعتبار أن ظروفها وتفاصيل قصتها بعيدة عن الحقيقة إذا ما قام بعملية

(١) المصدر نفسه ، ص ١٣.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٨٠.

مقارنة، إذ يمكنه ببساطة أن يحكم بأن أحداث المسرحية هي قطعة مقتطفة من الماضي البعيد، تسمح له بمتابعة أحداث ليس لها في الحاضر سوف زمنها وما ورد فيها من مضامين متنوعة تخدمه في تكوينه الفكري، ونضجه الاجتماعي والثقافي.

ثانيا : المكان

١- مفهوم المكان :

يلعب المكان دورا هاما في البناء الفني للرواية ، فوصف محيط الحوادث وصفا دقيقا ، فيساهم بشكل أو بآخر في إعطاء نظرة شاملة عن الرواية ، وقبل الحديث عن أهمية المكان لا بد أن نقف حول مفاهيم المكان.

المكان في الحقيقة هو البيئة التي يعيش فيها الإنسان ، ولا شك فيه أن الإنسان وليد بيئته " فالمكان هو قرين الحياة الأساسي بل هو مادتها ، فهو الذي يقترح الفعل ويسمح به وهو الذي يقع عليه الفعل ويتحتم والفعل صانع الذات وصانع الحياة وليس للكائن البشري من سبيل الترجمة مزاولته للحياة إلا بالانطلاق منه والارتداء إليه ".[١]

---

(١) عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة)، دار محمد علي للنشر ، تونس ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص٤٧٥.

أما المكان في الأدب " ليس مجالا هندسيا تضبط حدوده أبعاد وقياسات خاضعة لحسابات دقيقة ، كما الشأن للأمثلة الجغرافية ذات الحضور الطوبوغرافي وإنما يشكل في التجربة الأدبية ، انطلاقا واستجابة لما عاشه وعايشه الأديب على مستوى اللحظة الآتية مائلا بتفاصيله ومعالمه ، أو على مستوى التخيل بملامحه وظلاله ".[١]

وهناك من يرى المكان " هو أحد العوامل الأساسية التي تقوم عليها الحدث فلن تكون هناك دراما بالمعنى الأرسطي للكلمة ولكن يكون هناك أي حدث ما لم تلتق شخصية روائية أخرى في بداية القصة وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء وذلك الخرق المولد transgression génératrice لا يوجد إلا طبقا لطبيعة المكان وموقعه داخل نسق مكان محدد système locatif تجمع فيه الصفات الجغرافية والصفات الاجتماعية".[٢]

ويأخذ المكان في العمل الفني تعريفات متباينة فمثلا الناقدة

---

(١) باديس فعالي: المكان ودلالته في الشعر العربي القديم ، نقلا عن سهام سديرة : بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف ، رسالة ماجيستير إشراف رابح دوب جامعة منتوري قسنطينة ، ٢٠٠٥ ، ٢٠٠٦ ، ص ٣٨.

(٢) حسن بحواري: بنية الشكل الروائي ، ص ٢٩ .

سامية اسعد مفهوم المكان عندها " يتخذ أهمية خاصة في القصة القصيرة لان هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء لا سيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث ومن ثم يتحتم على الكاتب أن يحسس اختياره ، وان يصفه بإيجاز بقدر الإمكان وان يبرر سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل"(١).
كما عرفه الدكتور جميل صليبا المكان قائلا : المكان الموضع وجمعه أمكنة محل (lieu) المحدد الذي يشغله الجسم وهو مرادف للامتداد ويرادفه الحيز "(٢).
ولدنا فيه أي بيت الطفولة وهو
أما "غاستونباشلار" يرى بان المكان هو: المكان الأليف ، وهو ذلك البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة وهو أي المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا فالمكانية في الأدبهي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبث فنيا ذكريات الطفولة ، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور "(٣).

---

(١) احمد زنيير : المكان في العمل الفني ، مجلة عمان ، أمانة عمان الكبرى ، العدد ١٢٩ ، أذار ٢٠٠٦ ، ص ١٣.

(٢) جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، الجزء الثاني ، ١٩٩٤ ، ص ٤١٢ .

(٣) غاستونباشلار : جماليات المكان ، ترغالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر والتوزيع بغداد ، العراق ، ص ٧٥.

بناءا على هذا نلاحظ اختلافا في الآراء حول تحديد مدلول المكان والفضاء ، فهناك مرادفات عدة تستعمل للدلالة على المكان منها : الحيز والمقام والموضع والملاء والمحل والخلاء والأين .....الخ .

ولهذا سوف نعرض بعض المفاهيم التي تحدد معنى كل مكان والفضاء ، فالمكان عن اللغويين : هو الموضع أو الحاوي للشيء كمقعد الإنسان من الأرض وموضع قيامه واضطجاعه"(١).

أما الفضاء إذا كان لغة : " يعني المكان الواسع من الأرض ، فان في الاصطلاح الحيز الزماني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية وبنوعية الجنس الثقافي ".

من خلال هذا يتبين لنا أن الاختلاف بين المكان والفضاء يكمن في أن " الأول محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث والأخر أكثر اتساعا ويعبر عن فراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية "(٢).

---

(١) حسن لشقر : فكرة المكان وتطور النظرة إليها في الفكر العربي والغربي، مجلة عمان ، العدد ١٢٩ ، ص ٢٧.

(٢) باديس فوغالي: بنية القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة، رسالة ماجيستير، إشراف : عمار زعموش ، جامعة منتوري قسنطينة ، ١٩٩٦، ص١٦٤.

فالفضاء له دور فعال في تنمية الأحداث الروائية " فالفضاء الروائي هو الذي يسمح بادراك الدلالة الشاملة للعمل في كليته كأن التحليل ليس بمقدوره ادعاء تفسير جميع أسرار النص ، أو كشف مختلف مظاهره "[1].

هذا فيما يخص الفضاء الروائي أما بالنسبة للمكان الروائي " فهو ليس مجرد وسط جغرافي ، أو حيز هندسي كما تصوره الهندسة من ثلاثة أبعاد (طول ، عرض ، ارتفاع) مضافا إليها الزمان ، ولهذا لا يمكن التعامل معه وفق المعايير التي يتعامل بها المكان الخارجي (المرجعي) انه مكان تخييلي قائم بذاته ، صنعته اللغة لأغراض التخيل الروائي يبنى لأداء وظائف تخييله على المستوى البنائي كالتقصي ، وذلك يخلق تحاول مع الأماكن الأخرى والإسهام في تشكيل الفضاء الروائي وفي خلق المعنى وعلى مستوى الدلالي بتوظيفه دلا لإضفاء الدلالة على الحكاية ".[2]

فتجانس الأمكنة الموجودة في الرواية يساعد في بلورة

---

(١) إبراهيم عباس : تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار ، رويبة - الجزائر (د ، ط) ، ٢٠٠٢ ، ص ٣١.

(٢) أحمد مرشد : البنية والدلالة في روايات إبراهيمنصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص ١٣٠- ١٣١.

الفضاء الروائي" بهذا المعنى هو مكون الفضاء وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة ، فان فضاء الرواية هوالذي يلفها جميعا انه العلم الواسع الذي يمل مجموع الأحداث الروائية فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكان محدد ولكن إذا كانت الرواية تشتمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية ".٢ وعلى هذا الأساسفإن " المكان هو مجرد مظهر جزئي من مظاهر اتساع الفضاء الروائي وهيمنته على مسرح الأحداث الروائية ".(١)

وفي الأخير يمكن القول إنه تعددت الآراء في تحديد مدلول المكان والفضاء فسيظل مفهوم المكان موضعا كان أو سطحا أو مقاما أو بعدا أو حاويا ، أو محلا هو اصطلاحا أبدعها الإنسان ليحدد من خلاله موقعه في المكان ، وليتأتى له فهمه والإمساك به، ولهذا لم تجد اللغة والفلسفة لفظة تدل دلالة واضحة على حاوي الأجسام أو الأشياء غير كلمة مكان " ذاتها فهي مفردة ذات دلالة تعبر عما يراد منها ".(٢)

---

(١) عبد الرحيم عراب : البناء الروائي عند عبد المالك مرتاض ، صوت الكهف، نموذجا ، رسالة ماجيستير إشراف : العربي دحو جامعة منتوري ، قسنطينة ١٩٩٩ ، ص ٧٢.

(٢) حسن لشقر: فكرة المكان وتطور النظرة إليها في الفكر العربي والغربي، ص٣٢.

وخلاصة القول انه مهما تعددت مصطلحات المكان وتباينت مدلولاتها يبقى عنصرا من عناصر السرد المهمة.

٢ - أنواع المكان :

٢-١ الفضاء الجغرافي (Géographique space) :

وهو مكان ينتجه الحكي محدود جغرافيا قابل للإدراك والتخيل حيث يتحرك فيه الأبطال ، أو يفترض انهم يتحركون فيه "[١]

٢-٢ الفضاء الدلالى (semantic space) :

" وهو صورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام "، فهذه الصورة تخلقها لغة الحكي لترتبط فيما بعد بالدلالة المجازية".

٢-٣ الفضاء النصى (script space) :

ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أنيهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح "[٢] بمعنى الطريقة التي يهيمن فيها الكاتب على عالمه الحكائي.

---

(١) مصطفى الضبع : استراتيجية المكان ، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي ، ١٩٩٨ ، ص٧٦.
(٢) مصطفى الضبع : استراتيجية المكان ، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، ص٧٦.

٣- أهمية المكان :

يكتسب المكان أهمية كبيرة في العمل الروائي وفي كيفية تصويره فهو يرمي إلىإعادة خلق الواقع وتشكله من جديد، ويجعل من أحداث الرواية بالنسبة القارئ شيئا محتمل الوقوع فهو فضاء يحتوي كل عناصر الروائية من أحداث وشخصيات وما بينهما من علاقات ويمنحها المناخ الذي تتفاعل فيه.

إن توظيف المكان في الإبداع القصصي من الوسائل الجمالية ذات التصورات البعيدة لما يحمله من ملامح ذاتيه وسمات إبداعية، وعواطف إنسانية ، وتجارب اجتماعية تجعل العمل متكاملا في بنيته ورؤاه ، وهكذا يصبح المكان مكونا قصصيا جوهريا وعنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية.(١)

فالمكان هو الأرضية التي تدور فيها الأحداث وتتوزع فيها الشخصيات فهو يقوم بالدورة نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح(٢).

فالمكان يساهم بشكل كبير في تحديد هوية الإنسان ، ثم " أن التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى

---

(١) اوريدة عبود المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية ، دار الأمل للطباعة والنشر ، ٢٠٠٩ ، ص ٣٤.

(٢) صالح إبراهيم : الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٣ .

الحدود فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجد فيه ، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث إنما يتحول المكان في الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عليه السرد محررا نفسه هكذا من إغلال الوصف .(١)

فالمكان ذا بعد جمالي من أبعاد النص السردي لما يمنحه من إمكانية الغوص في أعماق البنية الخفية والمتخفية في أحشاء النص وأجوائه ورصد تفاعلاته وتناقضاته.

وهناك من يرى في المكان هوية العمل الأدبي الذي إذا افتقد المكانية يفتقد خصوصيته وتاليا أصالته ، وربما كان المكان أهم المظاهر الجمالية الظاهرية في الرواية العربية المعاصرة مما يستدعي من النقاد العرب وعلماء الجمال الاهتمام به "(٢)

وفي الأخير يمكن القول أن : الفضاء هو إحدى العلامات المميزة للكتابة الروائية الجديدة أية كتابة روائية تريد لنفسها أن تكون جديدة ".(٣)

---

(١) محمد تحريشي : في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية) دار النشر حلب ،(د،ط،ت ٣٣)

(٢) شاكر النابلسي : جماليات المكان في الوراية العربية نقلا : عن مريم بغيبغ : قسنطينة في الرواية الجزائرية المعاصرة رسالة ماجيستير إشراف عبدالله حمادي ، جامعة منتوري قسنطينة ، ٢٠٠٩ ، ٢٠١٠ ، ص ١٧.

(٣) حسن نجمي: شعرية الفضاء و المتخيل و الهوية في الرواية العربية المركز العربي الدار البيضاء ، المغرب، ط١، ٢٠٠٠ ، ص ٦٠.

المكان يساهم بشكل أو بأخر في إعطاء نظرة شاملة عن الرواية .

٤علاقة الزمان بالمكان :

هناك علاقة وطيدة بين الزمن والمكان فنحن عندما نتحدث عن المكان يتبادر إلى ذهننا مباشرة كلمة (الزمان) ، فهو أيضا مكون أساس للقصة ، وكأن الثاني يكمل الأول والأول لا يستغني عن الثاني ، حتى أن الدراسات الحديثة اختصرتهما في كلمة واحدة هي (الزمكان) ، على الرغم أن المكان يدرك إدراكا حسيا والزمان يدرك إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء[١]، فهما عنصران يتدخلان تداخلا مباشرا رغم اختلاف طريقة الإدراك عند كل واحد منهما فهناك علاقة بين هذين العنصرين رغم تباين طريقتي الإدراك هاتين ، انطلاقا من أنا الأشياء الحاملة لفعل الزمن فيها هي نفسها المادة الخام التي تدخل في بناء المكان في الرواية ، وهو ما يجعل وصف الأمكنة والمشاهد الطبيعية (topographie) وصفا للزمن (Coronographie) أيأن الزمن يمتد بعدا في المكان[٢].

---

(١) اوريدة عبود المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية . ، ص ٣٠ .
(٢) عمر عاشور : البنية السردية عند الطيب صالح ، ص ٣١ .

فيما يتدخلان في بناء الرواية ذلك أن وصف الأمكنة والمشاهد الطبيعية هو في نفس الوقت وصف للزمن.

لذا يمكن أن الاصطلاح عليهما بلفظ البيئة فبيئة القصة هي حقيقتها الزمنية والمكانية أيأن كل ما يتصل بوسطها الطبيعي وبأخلاق الشخصيات وشمائلهم وأساليبهم وفي الحياة).(١)

فالزمان والمكان إذن يمثلان ويشكلان بيئة القصة أي الوسط الطبيعي الذي تتحرك فيه الشخصيات وتدور فيه الأحداث .(٢)

فالمكان يمثل إلى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية نستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان ، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان .(٣)

كما أن الزمان والمكان يشكلان لنا الفضاء والمكان والزمان هما مكونا الفضاء الذي تشكل فيه الوجود الإنساني، ولكل بيئة مكانية خصائصها الطبيعية والمناخية والجيولوجية ... كما لها ذاتيتها التاريخية ولكل رواية علاقة خاصة تربط بين الزمان والمكان من ناحية والزمان والشخصية من ناحية أخرى، أي

---

(١) اوريدة عبود : مرجع سابق ، ص٣٠.

(٢) احمد محمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص ٨١.

(٣) محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، ص ٩٩ .

بين حاضر الشخصية وماضيها : " وتتسم هاتان العلاقتان بمجموعة من القيم الجمالية والاجتماعية التي تشكل فضاء الرواية .

بحيث نجد أن البيئة المكانية بخصائصها الطبيعية والمناخية ...لها أيضا ذاتيتها التاريخية ، كما نجد في كل رواية علاقة خاصة تربط الزمان بالمكان من جهة وعلاقة أخرى بين الزمان والشخصية من جهة ثانية ، وهاتين العلاقتين تتسمان بجملة من القيم الجمالية والاجتماعية وهي التي تشكل لنا فضاء الرواية .(١)

٢- المكان في مسرحية الأميرة حب الرمان وخيرزان:

تتوزع الأحداث في المسرحية على أمكنة غير محددة بشكل واضح من ناحية انتمائها إلى حيز جغرافي معين، ولكنها أمكنة تترك للطفل حرية وضعها في أي بلد شاء، وربما اختار أن يموقعها في خياله، وتتمثل هذه الأمكنة في قصر السلطان "عرفان" (وبلاده) وقصر الأمير "عمران" (وبلاده عموما) والطريق التي سلكتها القافلة وهي في سيرها إلى بلاد "الأمير عمران "وهذا بستان ومزرعة قصر هذا الأخير وأرجح أن

---

(١) احمد محمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص ٨٢.

يكون الكاتب قصد من خلال هذا الاختيار المكاني الوهمي، ترك الحرية للطفل للتخيل، أو لتطبيق إحداها على أمكنة جميلة أو العكس، يكون قد شاهدها من قبل أو حلم بها ، أو أمل أن يراها، ومن هنا فإن الكاتب يسمح عبر هذا الاختيار للأطفال بالانطلاق والتحرر من أسر المكان المحدد أو المقيد بحدود واقعية، إلى مكان ترسمه أخيلتهم كل حسب رغبته ، وهذا له جانب إيجابي من الناحية السيكولوجية وله أثر جميل في نفسية الطفل، وإذا حاولنا تحديد المكان في مسرحية (الأميرة حي الرمان وخيرزان بدقة قلنا أن نقول بأن الكاتب قد وزع أماكن المسرحية بين أماكن إقامة وأماكن انتقال في أماكن الاقامة هناك أماكن الاقامة الاختيارية وأماكن الاقامة الجبرية أما أماكن الانتقال فنجد فيها أماكن انتقال عامة وأماكن انتقال خاصة.

خاتمة

خاتمة :

وختاما لهذه الدراسة توصلنا إلى مجموعة من النتائج نلخصها على الشكل التالي :

في ما يخص الشخصية فقد اختار شخصيتين "حب الرمان" و "خيزران" قطبان متضادان في هذا العمل وهما معمقتان بشكل مكثف، فيما عداهما لا تبرز الشخصيات الأخرى معمقة بشكل كبير ولكن ملامحها تتضح جزئيا لتكمل صفات الشخصيتين المحوريتين.

أما في ما يخص الحدث الدرامي فقد جاء متسلسلا، بناء على تفاصيل أحداث جزئية، فالتصاعد كان بشكل منطقي تبعا للتطورات وتأزم الأمور في بعض المواقف، ثم يأتي الانفراج أو الحل لينقص من حدة التوتر.

استعمل الكاتب اللهجة المصرية ووجد فيها ضالته ، وقد كان حديثه مركزا ومختصرا وبسيطا وبعيدا كل البعد عن التعقيد، يستطيع الطفل أن يتابع كل كلمة فيه دون أن يتشتت ذهنه بين الأحداث، وبين الكلمات ووظف أسلوبا سلسا جميلا،

لجأ السيد حافظ في هذه المسرحية كما في غيرها من مسرحياته التي توجه بها إلى عالم البراءة بجملة من التوجيهات إلى السلوكيات التربوية القيمة التي ينشد من

الأطفال أن يسلكوها في حياتهم اليومية، وفي تصرفاتهم مع الآخرين، ومن بينها التسامح وهو قمة العطاء العاطفي الانساني الذي يجعل الفرد يسمو إلى أعلى مرتبة وكأنه ملاك.
لجأ الكاتب إلى توظيف الحيوانات التي كانت الأنيس والرفيق الحنون للأميرة في أزمتها والتي لم تكن لتحس بتلك الظروف العصيبة وعبر الحيوانات تمرر الأميرة بعض النصائح أو على الأصح تنقل إليهم بعض السلوكيات الراقية.
فيما يخص المكان فقد ترك الكاتب الاختيار للأطفال بالانطلاق والتحرر من أسر المكان المحدد أو المقيد بحدود ،واقعية، إلى مكان ترسمه أخيلتهم كل حسب رغبته، وهذا له جانب إيجابي من الناحية السيكولوجية وله أثر جميل في نفسية الطفل، أما بالنسبة للزمان، فيسير بوتيرة عادية، الحاضر فالمستقبل وذكر الماضي محدود إن لم نقل معدوم، وهذا ما تقتضيه الأحداث، إذ تحتاج إلى سير عادي للزمن اليوم ثم الغد، ثم اليوم ثم الغد، أي تتابع منطقي للفعل أو لحركة الزمن.

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ وأهم أعماله في المسرح والرواية

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائى مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مستشار إعلامى دبى مؤسسة الصدى (٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٣ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراه.

<u>عرض له في مسرح الطفل</u>

- مسرحية سندريلا (الكويت - سلطنة عمان - البحرين)	١٩٨٣ إخراج / منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت - دبى - أبوظبى)	١٩٨٣ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت - البحرين - قطر)	١٩٨٥ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية على بابا (الكويت - دبى)	١٩٨٥ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية اولاد جحا (الكويت - البحرين)	١٩٨٦ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت - بغداد)	١٩٨٧ إخراج / دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت - بغداد)	١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
- عنتر بن شداد (الكويت)	١٩٨٩ إخراج/أحمد عبد الحليم
- مسرحية اولاد جحا (مصر)	١٩٨٩ إخراج / المؤلف.

- مسرحية سندس ١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.
- مسرحية حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠ إخراج / المؤلف.
- مسرحية قميص السعادة – القاهرة ١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى
فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى بطولة ١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
وجدى العربى - عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى - علاء عوض
- مسرحية حب الرمان وخيزران (القاهرة)
- فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى.. بطولة : مى عبد النبى - لمياء الأمير - محمد عبد المعطى ،أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج د. محمد عبدالمعطى
من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحى بتونس) بطولة / وفاء الحكيم ،محمد عبد المعطى

كتب العديد من الروايات منها :

١- مسافرون بلاهوية ١٩٩٧
٢- نسكافيه ٢٠١٠
٣- قهوة سادة ٢٠١١
٤- كابتشينو ٢٠١٢
٥- ليالى دبى (جزأين : شاي أخضر - شاي بالياسمين) ٢٠١٤
٦- كل من عليها خان ٢٠١٥
٧- حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
٨- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به – شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧
٩- نوروموسى الحبل السري للروح ٢٠١٨
١٠- نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨
١١- شهر زاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨
١٢- كرس على البحر ٢٠١٨
١٣- هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨
١٤- الحاكم بأمر اللّه وشمس ٢٠١٨
١٥- وتحممت بعطرها ٢٠١٩
١٦- حكاية البنت لامارو قراقوش ٢٠١٩

١٧- لو لم أعشقها ٢٠١٩
١٨- كل هذا الحب ٢٠١٩
١٩- نسيت أحلامي في باريس ٢٠١٩
٢٠- أنا وفاطمة ومارك ٢٠١٢ – رواية رقمية تفاعلية ط ٢٠٢٠
٢١- أنا ومارك ويوسف ٢٠١١ - يوميات رجل يضاجع الوطن والتاريخ – ط ٢٠٢١
٢٢- زينب ومارك وأنا ٢٠١٤ - طبعة ٢٠٢٢
٢٣- الدولاب – مثلث الحب – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢
٢٤- الفلاح عبد المطيع في ثلاث رؤى – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢
٢٥- سنابل وأحلام – تنويعات تقنية على محور واحد – قصة – فيلم – تليفزيون - ط ٢٠٢٢

مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح

مشروع المسرح الكوميدي:

١. الغجرية والسنكوح
٢. وسام من الرئيس
٣. رحلات ابن بسبوسة
٤. أنا ما ليش حل
٥. عريس الغفلة
٦. حكاية الفلاح عبد المطيع
٧. حكاية مدينة الزعفران
٨. الحوش
٩. الراجل اللى لعبها صح
١٠. امسكوا سالم حشيشة
١١. ملك الزبالة
١٢. حرب الملوخية
١٣. الرقص على النار
١٤. عوانس ٢٠٠٠
١٥. بيت الحبايب

كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف والقضية المصرية الوطنية ضد الانجليز ، تضمن :

١. رجال في معتقل
٢. يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
٣. والله زمان يا مصر
٤. الأقصى في القدس يحترق
٥. أحبك يا مصر
٦. حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث.
٧. الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب.
٨. مصطفى كامل.
٩. العزف في الظهيرة.
١٠- عبدالله النديم.

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١) سندريلا
٢) الشاطر حسن
٣) أبو زيد الهلالى
٤) سندريلا والأمير
٥) سندس
٦) على بابا
٧) أولاد جحا
٨) بيبى والعجوز
٩) سندباد سواح في البلاد
١٠) قطر الندى
١١) عنتر بن شداد
١٢) فستق وبندق
١٣) الفارة يويو والقطة نونو

١٤) أحلام بابا نويل

١٥) حمدان ومشمشة

١٦) سفروته في الغابة

١٧) حب الرمان وخيزران

١٨) الوحش العجيب

١٩) نوسة والعم عزوز

٢٠) الساحر حمدان.

قدم مشروعا للمسرح التجريبى به

١) كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى.

٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث.

٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم.

٤) علمونا أن نموت وأن نحيا

٥) الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء.

٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان.

٧) حبيبتى أميرة السينما

٨) إشاعة.

٩) أجازه بابا

١٠) الميراث

سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى:

١. إيقاع في رحم الكلمات العذرية

٢. نغم في الحلم الفوضوي.

٣. تقسيمات مختزنة للشمس

٤. سقوط حضارة لوط

٥. الخادمة والعجوز(٦ مسرحيات تجريبية)

٦. المفتاح

٧. الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف.

٨. سيزيف القرن العشرين.

الأشجار تنحنى أحيانا (مسرحيات تجريبية) وهى :

٩. رجل ونبى وخوذة.
١٠. امرأة وزير وقافلة
١١. طفل وقوقع وقزح.
١٢. لهو الأطفال في الأشياء شىء
١٣. تكاثف الغثاثة على الخلق موتا
١٤. خطوة الفرسان في عصر اللا جدوى.. كلمة
١٥. محبوبتى محبوبتى قمر الخصوبة في شرنقة حبنا ميلادا
١٦. تعثر الفارغات في درب الحقيقة.. بحث
١٧. يا له من عالم مظلم بارد متخبط
١٨. الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب
١٩. معزوفة للعدل.. الغائب.

كتب ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة في مجموعة "صراع الألوان. وهى :

١. صراع الألوان
٢. وطن
٣. العلم
٤. حياة مواطن
٥. المرحوم
٦. رداء الأبيض والأسود
٧. طوق الوطن
٨. لا والموت شرفا
٩. مسرحية الثورة
١٠. مسرحيات قصيرة جدا
١١. الإعلام
١٢. الخروج من دورة مياه
١٣. أغنيات قشور الليمون في ميدان التحرير

١٤. تمثال في الميدان
١٥. ذات صباح
١٦. ليلة ٢٨ يناير ٢٠١١
١٧. حوار الجياد المجهدة
١٨. الدراما إشارة دخان في مسرح مظلم
١٩. القبض على ثائر التحرير
٢٠. الثورة – نجم الإنترنت
٢١. المحطة
٢٢. عربة اللّه
٢٣. سوف تصعد
٢٤. حديث عن رجل
٢٥. الإنسان
٢٦. الأقصى في القدس يحترق
٢٧. من الذي يدق الباب.
٢٨. لا أستطيع أن أسكت
٢٩. أرض اللامحدود
٣٠. رجل مهم وغير مهم
٣١. العزف في الظهيرة

مزامير السيد حافظ المسرحية: وهى:

١. لعلنا نفلح
٢. لعلنا ننجح
٣. - لعلنا نفكر
٤. مزامير من لغة الصمت (حياة)
٥. مزامير من لغة الصمت (انتظار)
٦. نعم .. لا
٧. محاضرة
٨. أنا

٩. ذات مساء
١٠. بنفسج
١١. الكلمة للأرض أرض الكلمة
١٢. روما ونيرون
١٣. سوف نصعد
١٤. قصيدة
١٥. النار وعصفور الجنة من الأم.. إلى الفتى الطائر
١٦. ذات ليل
١٧. حياة
١٨. ذات صباح
١٩. حكاية مدينة الزعفران
٢٠. ظهور واختفاء ابو ذر الغفاري.
٢١. يوسف بن تاشفين
٢٢. قرية المرفوض في مدبنة الرفض ترفض رفض الأشياء
٢٣. القطار المسافر الى القاهرة على رصيف رقم ٣
٢٤. أغنيات قشور الليمون تلفت أنظار حفل كونسير في متحف الفنون الجميلة في شارع منشأ بمحرم بك بالإسكندرية
٢٥. بوابة الميناء
٢٦. المنشار
٢٧. التحقيق
٢٨. المسافر ٢٠١٨
٢٩. الجراد ٢٠١٨

قدم مشروعاً للمسرح النسوي يحتوي على (٥) مسرحيات للنساء
تحت عنوان إكسبريسو ومعها

١) امرأتان
٢) اكسبريسو
٣) ليلة ليلاء
٤) ليلة الخميس
٥) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٦) ليلة اختفاء إخناتون
٧) ليلة اختفاء فرعون موسى

كما كتب السيد حافظ للمسرح ثلاث مسرحيات مونودراما. وهى :

١- اكسبريسو
٢- الخادمة والعجوز
٣- أجازة بابا

أخرج للمسرح

- مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشري السترة ١٠ شخصيات.
- (الحبل) إيوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدي يوسف (المؤلف الشهير الحالى) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.
- الزوبعة لمحمود دياب ، كلية التربية عام ١٩٧٣.
- الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.
- آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب ، مجدي نجيب ،عبد الرحمن الأبنودي - فؤاد حداد.
- حديقة الحيوان لإدوارد أولبى ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حالياً ،صفاء غراب قصاص معروف حالياً.
- كوكو ولولو ، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.
- أولاد جحا ، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفى كامل.

- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جوازسفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح

- فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان / فاروق حسـنى وزير الثقافة السـابق ،ود / مصـطفى عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندي ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسـرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى بطولة مسـعد خميس ونازك ناز ومسـرحية سـيزيف بطولة على الجندي.. ومسـرحية إيقاع في رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور.
- جماعة المسرح الطليعى التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضًا متواصلاً دون أجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائى فتحى	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٤	ميت غمر	ملك الزبالين	على عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفونى ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولى	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقى	١٩٩٨
١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسينى	٢٠٠٤

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف أبو السعود الأبياري
٢) الغربان - تأليفه
٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.
٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودي
٥) شرق المتوسط لمحمود درويش
٦) الزوبعة لمحمود دياب
٧) الحبل لجان أنوى
٨) حديقة الحيوان لإدوارد أولبى بطولة أحمد آدم
٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدي يوسف المؤلف الشهير حاليًا مؤلف يوميات ونيس
١٠) ليالى الحصاد لمحمود دياب
١١) أحبك يا مصر تأليفه
١٢) سندس تأليفه
١٣) الخطوبة لتشيكوف
١٤) المخبأ تأليفى
١٥) والله زمان يا مصر تأليفه
١٦) أحبك يا مصر تأليفه
١٧) مصطفى كامل تأليفه
١٨) عبد الله النديم تأليفه
١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلاً ألحان حمدى رؤوف
٢٠) أولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات

الأستاذ عادل شاهين	الأستاذ محمد غباشى النجم المعروف الآن
المخرج ناجى أحمد ناجى	المخرج سيد شعبان
المخرج رمضان عبد الحفيظ	

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات

محمود الألفى مسرحيتان

مجدى عبيد مسرحيتان

فاروق زكى مسرحية

دكتور محمد عبد المعطى مسرحيتان

دكتور حسام عطا مسرحية

فاروق زكى مسرحية

سمير حسنى مسرحية

محمد متولى مسرحية

عبد الرحمن الشافعى مسرحية

أشرف فاروق مسرحية

أحمد إسماعيل مسرحية

سمير زاهر مسرحية

عادل شاهين مسرحية

أسامة شفيق مسرحيتان

مجدى مجاهد مسرحيتان

محمد سالم مسرحية

على سرحان مسرحية

عباس أحمد مسرحية

إميل شوقى مسرحية

بالإضافة لحوالى ٣٠ مخرجًا من أشهر مخرجى المحافظات

أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة

د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء

دكتور سعدي يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع

دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبى ذر الغفارى
المخرج هشام عبد الرحمن (إعداد وإخراج) مسرحية (سيمفونية العصافير) الفلسطينى المقيم في بغداد معدة عن مسرحية (حبيبيتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهى ضمن أطروحات الطلبة للتخرج في المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..

من الكويت أخرج مسرحياته

منصور المنصور (مسرحية سندريلا)
دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثانى)
د حسين مسلم (مسرحية بيبى والعجوز)
عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبد المطيع)

أشهر من أخرج له في الإمارات

جاسم عبيد الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلى المخرج التونسى أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة في فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جائزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة في تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله في مسرح الطفل :

- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب - المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦ - الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.

- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجًا على بابا - نزيهة بن طالب (الناشر - العربى للتوزيع).
- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦ - ١٩٩٧. (المغرب).
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير .وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ .سناء جلال أحمد على – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهورية مصر العربية ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
- مسرح الطفل - دكتور على عاشور الجعفر – الكويت
- مسرح الطفل في الكويت – د. نرمين الحوطى – الكويت
- خصوصية التأليف لمسرح الطفل في الوطن العربى (نموذجاً السيد حافظ) – م.م. حيدر على الأسدى – العراق.
- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ – د. رشا دياب كلية التربية النوعية – جامعة طنطا – جمهورية مصر العربية.

<u>كتب ودراسات مسرحية عن أعماله في المسرح التجريبى والمسرح والتراث العربى :</u>

- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - موسكو - تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى - بحث - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجًا حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول - المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبى ذر الغفاري - منصورية مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ - نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠.

- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى.
- السيد حافظ نموذجًا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب - نموذجا - عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للالسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجًا ١ " حبيبتى أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول - وجدة - المغرب - ١٩٩٦.
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ (المغرب).
- المسرح التجريبى عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " السيد حافظ - نموذجًا - فاطمة زكاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- السيد حافظ والمسرح التجريبى د. ليلى بن عائشة – الجزائر.

المسلسلات التليفزيونية :

مبارك	(١٥ حلقة) إخراج / كاظم القلاف.
العطاء	سهرة (الكويت) إخراج / عبد العزيز منصور.
الحب الكبير	سهرة (الكويت) إخراج / حسين الصالح.
الغريب	سهرة ٣ أجزاء (الكويت) إخراج / يوسف حمودة.
صغيرات على الحب	مسلسل ١٥ حلقة (تليفزيون الكويت) بطولة : حياة الفهد - إخراج / محمد عيسى.
صدى الأيام	سهرة (تليفزيون الكويت) إخراج / كنعان حمد - بطولة : منصور المنصور - هدى حمادة.
الدرب الجديد	سهرة تليفزيونية بطولة : جلال الشرقاوي، ياسر جلال، طارق دسوقى، إخراج / سيد عبيدو، (التليفزيون المصري).
منين أجيب ناس	مسلسل ١٥ حلقة بطولة معالى زايد، محمد وفيق، حنان شوقى، محمود

	الجندي. إخراج كريم ضياء الدين (التليفزيون المصري).
أنا وبناتى في الزحام	مسلسل ١٥ حلقة بطولة زيزي البدراوي. أحمد خليل. سيد عبد الكريم. أحمد سلامة إخراج محمد عبد السلام (التليفزيون المصري).
علاء الدين والأميرة ياسمين	مسلسل أطفال _ يقع المسلسل في ٣٦ حلقة بطولة / نوال أبو الفتوح. أحمد عبد الوارث. ضياء المرغنى. هشام عبد الله. ناصر سيف. هالة فاخر إخراج / أيمن عبيس (إنتاج التليفزيون المصري).
عصفور تحت المطر	مسلسل في ٣١ حلقة بطولة / أحمد عبد العزيز. تيسير فهمى. أحمد ماهر. وجدي العربى. سيد عبد الكريم. عزة بهاء. تهانى راشد. غسان مطر. هشام عبد الله. ضياء المرغنى. مخلص البحيري ومن إخراج / محمود بكري (إنتاج التليفزيون المصري).
همام وبنت السلطان	مسلسل أطفال _ يقع المسلسل في ٢٨ حلقة بطولة / هالة فاخر. علا رامى. وجدي العربى. غسان مطر. عايدة عبد العزيز. حنان سليمان .. ومن إخراج / أحمد مجدي (ومن إنتاج التليفزيون المصري).
وبحلم بيك يا وطن	مسلسل أطفال - يقع المسلسل في ٣٠ حلقة - بطوله احمد سلامه ونوال أبو الفتح ومحمد وفيق وممدوح وافي وإخراج محمد دنيا.

المسلسلات الإذاعية :

مسلسل البيت الكبير	٩٠ حلقة / إذاعة قطر مدة الحلقة ١٥ق
مسلسل غرباء في الحياة	البحرين / إذاعة ٣٠ حلقة.
٥ مسلسلات إذاعة – الكويت	المسلسل ٣٠ حلقة.
٩٠ حلقة برنامج كتاب خليجى	إذاعة قطر.
٣٠ حلقة إغاثة الأمة	إعداد وسيناريو - انتاج إذاعة قطر إذاعة قطر
٣٠ حلقة مسلسل جنون وفنون التاريخ	إذاعة أبو ظبى - إخراج / حبيب غلوم
٣٠ حلقة مسلسل علاء الدين والأميرة ياسمين	إذاعة الكويت إخراج / أحمد مساعد بطولة محمود يس
٣٠ حلقة مسلسل سندباد	إذاعة الكويت. إخراج أحمد مساعد
٣٠ همام وبنت السلطان	إذاعة البحرين - إخراج / إبراهيم عيسى

قائمة كتب الدراسات النقدية عن أعمال الكاتب / السيد حافظ

١- الفعل الدرامى في مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.
٢- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ في المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمى .
٣- المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٤- السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٥- المشاكس د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
٦- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاى بالياسمين – د. محمد زعترى - الجزائر.
٧- أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعى
إعداد الدكتور: مفتاح خلوف – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.
٨- الحب الملكى – سحر التنهيد والعشق – مقتطفات من سباعية السيد حافظ الروائية – د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية ٢٠٢٠م
٩- السيد حافظ والذاكرة المسرحية في حوارات – إعداد الكاتب: أحمد حافظ - مصر - ط٢٠٢٠م
١٠- امبراطورية المسرح – دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ - د. ناديه سعدونى ، الجزائر ط ٢٠٢٠م.
١١- الهجنة الأجانسية في أعمال السيد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.
١٢- معارك المسرح " دراسات في النقد المسرحى لنصوص السيد حافظ " د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر – ط٢٠٢٠م
١٣- بلاغة التعبير عن فكر الكاتب السيد حافظ السياسى في إبداعه الروائى – رسالة ماجستير – مى جمال الشربينى – ط ٢٠٢٠م
١٤- ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ
إعداد: "أسمهان سعودى وسناء نويوية" اشراف د. محمد زعيتري – الجزائر - ط٢٠٢٠م.
١٥- التجريب في المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا – إعداد: عبد الحق قرطيط – إشراف الدكتور / يونس لوليدي – المغرب – ط ٢٠٢٠م
١٦- صور المرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ – إعداد عفاف صغيرة ونادية زوالى – إشراف الدكتور / مفتاح خلوف – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.
١٧- التشاكل الأجناسى في سباعية السيد حافظ – د. أمل درويش – القاهرة
١٨- إستراتيجية النص وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبى رواية "كابتشينو " للسيد حافظ – د. ربيعة حنيش – الجزائر
١٩- عمالقة على المقهى مع السيد حافظ – الكاتب والناقد أحمد حافظ – ط ٢٠٢١.

٢٠- التجريب وجماليات البناء السردي في الرواية العربية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط٢٠٢١.

٢١- معمارية البناء وجماليات السرد ما بين الزمانكية وعولمة النقد – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط٢٠٢١.

٢٢- العنونة ما بين الصورة والزمانكية في الرواية – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط٢٠٢١.

٢٣- شرنعة العشق ما بين البراجماتية والدوجماطيقية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب". - ط٢٠٢١.

٢٤- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الرابع - نموذجًا رواية "كل من عليها خان". - ط٢٠٢١.

٢٥- التمرد على نمطية السرد في بنية الرواية - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الثانى - نموذجًا رواية "كابتشينو". - ط٢٠٢١.

٢٦- تجليات التناص في رواية "أنا وفاطمة ومارك"–د. حنان حطاب–ط٢٠٢١.

٢٧- بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ – إشراف: دكتور / عزوز ختيم إعداد الطالبين بن حافظ عائشة ـ بوزيدي زكريا - جامعة محمد بوضياف المسيلة–الجزائر ط٢٠٢١.

٢٨- فنيات الكتابة المسرحية " مسرحية امرأتان نموذجًا" للكاتب السيد حافظ–دراسة بقلم بسمة حرود ـ نورة حبيب ـ تقديم الدكتور محمد زعيتري–الجزائر - طبعة ٢٠٢١م.

٢٩- البنية السردية في الرواية العربية الحديثة رواية "ما أنا بكاتب" للسيد حافظ رسالة ماستر - الجزائر بقلم بلقليل دلال و بن صوشة كنزة–ط ٢٠٢٢

٣٠- المرأة والبعد الاجتماعى والعقائدي في رواية "كل من عليها خان" للسيد حافظ - إعداد: حمريط زهيرة - خلفة إيمان–ط ٢٠٢٢

٣١- البعد السياسى التحريضى في نصوص السيد حافظ المسرحية دراسة بقلم ايمان خالد مهدي عمران–ط ٢٠٢٢

٣٢- البناء الفنى في الرواية الممسرحة نموذجًا رواية كل من عليها خان للسيد حافظ دراسة بقلم أ. فضيلة طايبى و أ. آسيا خيتوس–ط٢٠٢٢

٣٣- تشكيل النّص غير الملفوظ فى مسرحيات السّيد حافظ رسالة ماجستير بقلم زهرة هبوب وصفية زلوف - إشراف البروفسور مفتاح خلوف–جامعة محمد بوضياف–الجزائر–ط٢٠٢٢

٣٤- السيد حافظ في عيون نقاد وأدباء فلسطين - مجموعة نقاد من فلسطين (د. إبراهيم طه - أ. عبد الله الشيتى - أ. حسن عبد الهادي - د. نادر القنة - أ. وليد أبو بكر - أ. عبد القادر كراجة - أ. ناصر العودة (سليمان الشيخ - أ. ماجد الشيخ)

٣٥- البناء الفنى للحكاية الشعبية على بابا والأربعين حرامى بين الموروث الشعبى

أ. يوسف عبد الرحمن إسماعيل

٣٦- إعادة كتابة التاريخ في مسرح الطفل العربى. مسرحية. أبوزيد الهلالى. للسيد حافظ إعداد سعاد مدانى - نصيرة بن زموري

٣٧- السيرة الشعبية في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - د. طارق الحصري.

٣٨- هندسة الشخصيات في رواية ليالى دبى للكاتب السيد حافظ - فاطمة صغيري

٣٩- الحاكم بأمر الله ما بين بن باكثير والسيد حافظ وسالم بن حميش - ا.د. محمد عبازه

٤٠- السيد حافظ في عيون كتاب وفنانين ونقاد العراق - إعداد. نجاة صادق الجشعمى
د. خلود جبار عبيد - د. نزار شبيب العبادي - م.م. حيدر على الأسدي
أ. سحر الجابري - د. ستارعايد العتابى - م.م. زينب نوري لعيوس - أ. صالح البدري - د. خلود محمود عبود أ. أحمد سعدون البزونى - أ. يوسف عبود جويعد)

٤١- "السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء الكويت"
إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى
(د. محمد المنصور ،د. نرمين يوسف الحوطى ،د. محمد مبارك الصوري ،
أ. آمال الغريب ،أ. عبد الله عبد الرسول ،أ. عماد منصور المنصور ،أ. صالح الغريب ،

٤٢- أ. عبد المحسن الشمري ،أ. أحمد الرقعى ،أ. فيصل السعد ،أ. خليل الوادي.)

٤٣- حضور الفاطميين في مسرحيات السيد حافظ - د. نزار شبيب كريم العبادي

٤٤- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - د. نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. هاجر مباركى - د. وفاء كمالو - د. سعيدة خلف - د. داليا بدوي - أ. شيماء أحمد رُميح - أ. رضوى جابر شعبان - أ. حسن الجوخ - أ. بسنت حسين - أ. مى جمال الشربينى - أ. طايبى فضيلة - أ. خيتوس آسيا)

٤٥- الشخصيات ما بين المرئى واللامرئى والثابت والمتغير في السرد الروائى - السيد حافظ نموذجا إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. فايزة محمد سعد - أ.د. سيد على إسماعيل - د. عايدي على جمعة - د. كاميليا عبد الفتاح - أ. إيمان الزيات - أ. رضوى جابر - أ. أحمد حنفى - أمل سالم)

٤٦- التجريب وانحرافات السرد في الرواية - السيد حافظ نموذجا
إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى (د. نجاة صادق الجشعمى - أ.د. هاجر مباركى
د. أفكار أحمد زكى - د. سعيدة خلف - د. وفاء كمالو - د. كامليا عبد الفتاح
د. محمد مخيمر د. داليا بدوي - د. رائدة العامري - أ. إيمان الزيات - أ. احمد محمد الشريف
أ. سحر الجابري - أ. بسنت حسين - أ. فاديا سلوم - أ. رضوى جابر)

٤٧- التجريب ومكونات البنى السردية في الرواية- السيد حافظ نموذجا- إعداد : نجاة صادق الجشعمى.
٤٨- العنونه ما بين الصورة و الزمانكية في الرواية- السيد حافظ نموذجا- د. نجاة صادق الجشعمى
٤٩- تجليات التناص في الخطاب السردي. رواية أنا وفاطمة مارك للسيد حافظ نموذجا
إعداد : (سميحة بايفوح - والزهرة خنوش - وراضية كبور)
٥٠- التشاكل الأجناسى في سباعية السيد حافظ - د. أمل درويش
٥١- الحب ما بين الاصطلاح والرمزية- روايات السيد حافظ نموذجا- د. نجاة صادق الجشعمى
٥٢- تجليات الحداثة في الخطاب السردى المعاصر كل من عليها خان للكاتب السيد حافظ نموذجا - د. فايزة محمد سعد
٥٣- صورة المجتمع في نصوص مسرح الطفل المستلهمة من التراث عند السيد حافظ -
د. هدى سعيد عبد العليم
٥٤- المسرح والتراث والتاريخ تجربة السيد حافظ- سميرة أوبلهى
٥٥- التجريب في المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا- عبد الحق قرطيط
٥٦- صورة المرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ "نماذج مختارة" –
إعداد : عفاف صغيري و نادية زوالى
٥٧- ثورة الإبداع في المسرح والسرد نموذجًا الكاتب السيد حافظ- د. وفاء كمالو
٥٨- جمالية الكتابة المسرحية و السردية عند السيد حافظ- د. كمال الدين عيد
٥٩- مملكة السرد- دراسات نقدية في سرديات السيد حافظ- د. إبراهيم بوخالفة
٦٠- الهجنة الأجناسية في أعمال السيّد حافظ الإبداعية- د. نادية سعدونى
٦١- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ- رشا دياب
٦٢- خصوصية التأليف في مسرح الطفل في الوطن العربى-السيد حافظ نموذجا إعداد : د. حيدر على الأسدي
٦٣- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاي بالياسمين للكاتب السيد حافظ
إعداد : سليم ميرة - خالد ربعى
٦٤- تمثيل العالم حفريات في الأدب الروائى للكاتب السيد حافظ- د. إبراهيم أبو خالفة
٦٥- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب- الجزء الأول- إعداد : نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. مصطفى رمضانى - أ.د عبد الرحمن بن زيدان - د. شنايف الحبيب - أ. محمد السعيدى أ. نصيرة يعقوبى - أ. عبد السلام بوسنينه - أ.د. عبد الكريم برشيد – أ. الهوارى بن يونس - أ. نعيمة عبد لاوى - أ. محمد المحراوى - أ. ثوريا ماجدولين – أ. سعاد درير)
٦٦- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب- الجزء الثانى- إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
(أ. صفاء درويش - أ.د. عبد العزيز خلوفه - أ. نزيهة بن طالب - د. نادية فضمى

أ. فاطمة حاجى - أ. سميرة أوبلهى - أ. سميرة لمسايح - أ. يمينة الراوي – أ. سعاد درير – أ. زروق أحمد - أ. أحمد مرزاق - أ. حميد حقون - أ. فاطمة زكاوى - أ. حليمة حقونى)

٦٧- انحطاط العالم والسرد العربى السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين
د. إبراهيم بوخالفة (أ. د./ ابراهيم بوخالفة - أ / ليلى بن عائشة- أ / هاجر مباركى د / نادية سعدونى - أ / وافية بولفعة - أ / عائشة حمادو - أ / نصيرة علاك - أ / كلثوم باجى - أ/ هيدتش اسماعيل - أ/ عبد النّاصر بن بناجى - أ/ عبد القادرسرير عبد اللّه)

٦٨- تمظهر التجديد في بنية السرد في القصة القصيرة - السيد حافظ نموذجا –
إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. إبراهيم بوخالفة الجزائر د. وفاء كمالو مصر
أ.د. السعيد الورقى مصر د. ليلى بن عائشة الجزائر د. هاجر مباركى الجزائر
د. إبراهيم طه فلسطين د. منيرة مصباح أمريكا د. عبد العزيز خلوفة الجزائر
د. نادية سعدونى الجزائر د. أمال شوقى مصر د. عائشة حمادو الجزائر
د. ماهر عبد المحسن مصر د. وافيه بو لفعه الجزائر د. نصيرة علاك الجزائر
أ. فيصل صوفى اليمن أ. إيمان الزيات مصر أ. شوقى بدر يوسف مصر
أ. يوسف عبد المسيح العراق أ. سعيد فرحات لبنان أ. شاهيناز الفقى مصر
أ. عبد اللّه هاشم مصر أ. شفيق العمروسى مصر أ. سمير عبدالفتاح مصر
أ. محمود قاسم مصر أ. السيد الهبيان مصر أ. أحمد محمد الشريف مصر)
أ. عبد اللّه الشيتى فلسطين

٦٩- التنوع الدلالى في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر د. ليلى بن عائشة - الجزائر
د. وفاء كمالو - مصر د. منيرة مصباح - أمريكا
د. لبلبة فتحى – مصر أ. ايمان حسين – مصر
د. خلود محمود عبود – العراق د. نرمين يوسف الحوطى
أ. نزيهة بن طالب – المغرب أ. فاطمة حاجى – المغرب
أ. يمينة الراوى – المغرب أ. أمال الغريب – الكويت
أ. نعيمة عبد لاوى – المغرب أ. ايمان الزيات – مصر
أ. بدورذات – مصر أ. عواطف الزين – الكويت

٧٠- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى في مسرح الطفل في الوطن العربى - السيد حافظ نموذجا.. إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧١- التشظى وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية - السيد حافظ نموذجا - الجزء الثانى
إعداد : نجاة صادق الجشعمى

٧٢- التجريب في مسرح السيد حافظ - د. ليلى بن عائشة

٧٣- المسرح التجريبى بين المراوغة واضطراب المعرفة - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧٤- إشكالية الحداثة والرؤي النقدية في المسرح التجريبى الجزء الثانى - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. سعد أردش مصر أ. د. عبد الكريم برشيد المغرب
أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر أ. بنيونس الهواري الجزائر د. سميرة أوبلهى المغرب
أ. فاطمة زكاوى المغرب د. أحمد العشرى مصر أ. عادل النادى مصر
د. مازن الماحى مصر أ. أحمد غانم مصر أ. حليمة حقونى المغرب
أ. عبد الغنى داود مصر أ. نصيرة يعقوبى المغرب أ. محمود قاسم مصر
أ. محمد يوسف مصر أ. أحمد الشريف مصر د. ليلى بن عائشة الجزائر
أ. جبارى عبد الرازق الجزائر أ. نادية فضمى المغرب أ. أحمد فضل شبلول مصر
أ. شنايف الحبيب فلسطين د. مصطفى عبد الغنى مصر أ. محمد صدقى مصر)

٧٥- إشكالية ملامح الحب ما بين التمجيد بالمقدس والاستلحاق بالمدنس - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧٦- انعكاس الثقافات تجانسها وتناقضاتها ما بين التجريب والحتمية في النص الروائى - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
(د. طالب عمران المعموري- د. رشا غانم - أ. سحر الجابري - د. نجاة الجشعمى – د. سعيدة خلف - د. مصطفى بوخال - أ. محمد عطية محمود - أ. سليم ميرة – أ. خالد ربعى - د. وفاء كمالو – أ. أحمد حنفى - د. رياض موسى سكران – أ. أشرف دسوقى على - د. داليا بدوي د. محمد مخيمر - أ. فهمى إبراهيم - د. خالد البوهى د. أدهم مسعود القاق أ. فاديا سلوم)

٧٧- جدلية الأنساق والدلالات الرمزية المضمرة في السرد الروائى - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. كمال الدين عيد - أ. فاديا سلوم - د. جميلة رحمانى - د. حنان حطاب – د. ستار عايد العتابى – د. لبلبة فتحى خليفة - د. وفاء كمالو - د. أمجد ريان – د. إبراهيم بوخالفة – أ. دينا نبيل عبد الرحمن - أ. عواطف الزين – أ. فهمى إبراهيم - أ. أحمد فضل شبلول – أ. معتز العجمى - أ. أمين بكير – أ. محمد الدسوقى –
أ. سحر الجابري - أ. بسنت حسين)

٧٨- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب - المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤ - الناشر مركز الوطن العربى

٧٩- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦ - الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.

٨٠- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - موسكو - تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.

٨١- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى- بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧ .
٨٢- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجا حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول - المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
٨٣- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبو ذرالغفارى- منصورية مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩.
٨٤- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ - نموذجا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠.
٨٥- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى. السيد حافظ نموذجا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
٨٦- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا- عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.
٨٧- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجا على بابا- نزيهة بن طالب (الناشر - العربى للتوزيع).
٨٨- مسرح الطفل عن السيد حافظ–نموذجا "مسرحية الشاطر حسن" فاطمة حاجى - المغرب ١٩٩١.
٨٩- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ - حليمة حقوقى ١٩٩٢.
٩٠- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجا ١ " حبيبتى أنا مسافر و القطار انت و الرحلة الإنسان " ١٩٩٢- ١٩٩٣ بنيونس الهواري . (المغرب)
٩١- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول _ وجدة _ المغرب _ ١٩٩٦.
٩٢- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦- ١٩٩٧. (المغرب).
٩٣- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا - بنيونس الهواري ١٩٩٩- ٢٠٠٠ (المغرب).
٩٤- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سندريلا والأمير وقميص السعادة د. عبد العزيز خلوفه. - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢- ٢٠٠٣ .
٩٥- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حافظ - نموذجا - فاطمة زكاي ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
٩٦- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ " سناء جلال أحمد على – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي –مصر ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.
٩٧- اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - د. مفتاح خلوف
٩٨- الفضاء الدرامى وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ - علياء علاء رمضان عباس

٩٩- العتبات وبعثرة التيمات للسرد المهجن في المسرواية- السيد حافظ نموذجًا –إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)

١٠٠- مقامات التجريب وبنيات التشكيل في الرواية- السيد حافظ نموذجًا– إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)

١٠١- الخطاب التاريخى المضمر في رواية حتى يطمئن قلبى –شهادة الماستر– جامعة بوضياف– المسيلة– كلية الآدب واللغات– للباحثتين حبيبة عرسلان –أسماء بن التومى –الجزائر

١٠٢- بنية الخطاب الروائى- دراسة لنص رواية قهوة سادة للسيد حافظ- رسالة ماستر– ٢٠٢٣-إعداد سميرة معشاشة- جامعة محمد لامين دباغين- سطيف ٢- كلية الآداب واللغات- قسم اللغة والأدب العربى. الجزائر.

١٠٣- التحليل العاملى في النص الروائى ، دراسة لنص رواية نسكافيه –شهادة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد عبد الرحيم خضار- جامعة محمد لامين دباغين- سطيف ٢- كلية الآداب واللغات- قسم اللغة والأدب العربى. الجزائر.

١٠٤- التجريب في الرواية العربية ، رواية لو لم أعشقها للسيد حافظ أنموذجا- رسالة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد بشيري فاطنة- جامعة زيان عاشور بالجلفة- كلية الآداب واللغات والفنون- قسم اللغة وآدابها. الجزائر.

١٠٥- تداولية الخطاب المسرحى للسيد حافظ ، مسرحية يوسف بن تاشفين أنموذجا- تمهيدي رسالة ماستر- ٢٠٢٣- أعداد ماحى عفاف- المركز الجامعى نور البشير- البيض ، معهد العلوم الإنسانية والاجتماعية– قسم الآداب واللغات- الجزائر.

١٠٦- المسافة الجمالية في رواية حتى يطمئن قلبى ، رسالة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد: نهلة بركان ، سارة سكات- المركز الجامعى –تيبازة- معهد اللغة والأدب العربى- الجزائر.

١٠٧- اللغة الشعرية فى رواية كابتشينو ، رسالة ماستر- ٢٠١٩- إعداد: ورده عطابى واشراق العمرى إشراف الأستاذ الدكتور العبقرى مفتاح خلوف- جامعة محمد بو ضياف بالمسيلة. الجزائر.

١٠٨- مسرح السيد حافظ بين المسرح الطليعى والمسرح التجريبى- د. محمد عزيز نظمى سالم- مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رويا)- القاهرة- ٢٠٢٣.

١٠٩- إبداع السيد حافظ بين عشق الوطن وعطر النساء وهاجس التاريخ- مصطفى بوخال- دار خيال– الجزائر –٢٠٢٣.

١١٠- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر – الجزء الأول –ط ٢٠٢٣.

١١١- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر – الجزء الثانى –ط ٢٠٢٣.

١١٢- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر – الجزء الثالث –ط ٢٠٢٣.

١١٣- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر – الجزء الرابع – ط ٢٠٢٣.

١١٤- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر – الجزء الخامس – ط ٢٠٢٣.

١١٥- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر – الجزء السادس - ط٢٠٢٣.

١١٦- مذكرات الكاتب السيد حافظ – الجزء الأول - د. ياسر جابر الجمَّال – ط ٢٠٢٣

١١٧- مذكرات الكاتب السيد حافظ – الجزء الثانى - د. ياسر جابر الجمَّال – ط ٢٠٢٣

١١٨- مذكرات الكاتب السيد حافظ – الجزء الثالث - د. ياسر جابر الجمَّال – ط ٢٠٢٣

١١٩- حكايات أحفادى (القصَّة القصيرة والقصة القصيرة جدا) – السيد حافظ – ط ٢٠٢٤

١٢٠- الصراع الدرامى في مسرح السيد حافظ التجريبى – مسرحية بوابة الميناء - د. محمد السيد عبدالعاطى دحريجة – ٢٠٢٤ كلية الآداب - جامعة عين شمس – القاهرة – مصر .

١٢١- الخطاب السياسى في مسرحية بوابة الميناء للسيد حافظ – اعداد : ليندا زهير – اشراف د. محمد زعيترى – ط ٢٠٢٤ - الجزائر.

١٢٢- آليات التجريب في رواية لو لم أعشقها عند السيد حافظ - اعداد : الربيع سعدون - حسان بن الصيد – اشراف د. محمد بن صالح – ط ٢٠٢٤. جامعة محمد بوضياف – المسيلة - الجزائر - كلية اللآداب واللغات – قسم اللغة العربية.

١٢٣- خصوصية الكتابة الروائية لدى السيد حافظ مسافرون بلا هوية أنموذجًا – إعداد (أمينة بوسيف و سعاد بن حميدة - تحت إشراف : د. عطى الله الناصر (كلية الآداب واللغات – قسم اللغة العربية) جامعة ابن خلدون تيارت - الجزائر.

١٢٤- البنية الدرامية في مسرح الطفل مسرحية الأميرة حب الرمان وخيزران للسيد حافظ - إعداد زوليخة بساعد و هاجر عبدي – برئاسة اللجنة د. بوزيد رحمون - كلية الآداب واللغات – قسم اللغة العربية - جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر .

مشاركات

- شارك في مهرجان	قرطاج (تونس)
- مهرجان بغداد (العراق)	مهرجان مسرح الطفل – الأردن
- مهرجان أبو ظبى	مهرجان القاهرة
- مهرجان الإسكندرية	مهرجان مطروح
- مهرجان بيجاية (الجزائر)	مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)	مهرجان المونودراما الأول في البصرة – العراق.

العنوان : ١٢ش طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة
موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩

E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com

مدونة الكاتب:

http://sdhafez.blogspot.com
https://www.facebook.com/alsyd.hafz.7

الفهرس